

DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO
Especialización, Maestría y Doctorado en Diseño

**APROXIMACIONES ENTRE LA ARQUITECTURA
DEL PAISAJE Y EL LAND ART**

Norma Alicia González Escamilla

Tesis para optar por el grado de Maestra en Diseño
Línea de investigación: Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines

Miembros del jurado:

Mtra. María Teresa Ocejo Cázares
Directora de la tesis

Dr. Saúl Alcántara Onofre
Dr. César Martínez Silva
Dr. Guillermo Díaz Arellano
Mtro. Efraín Arturo Alavid Pérez

México D.F.
Julio de 2014

Dedicatorias

*a quienes con su práctica errante,
descubren nuevas formas de hacer paisaje*

Al mentor, al amigo, al gran padre
Laurentino Escamilla Márquez

A la madre, la luz en el camino
Rosa María Escamilla Meneses

A los hermanos, los cómplices
Miguel, Gabriel y Fernando

Agradecimientos

a nuestra naturaleza nómada

A la Mtra. Tere Ocejo Cázares, quien con una determinante voluntad me ha acogido bajo su tutela y me ha conducido para desarrollar la tesis de una forma ordenada, sencilla y concreta. Mi admiración por su labor y entrega durante este trayecto.

Al Mtro. Arturo Alavid Pérez, quien comenzó asesorándome en este trabajo y me enseñó que pensar en el paisaje, es pensar en los fenómenos sociales que se involucran en éste, como la cultura. Quien impulsó en mí el ímpetu de «construir un mundo, para extraer la información necesaria en nuestro tema».

Al Dr. César Martínez Silva, por su sincero interés y entusiasmo puesto en esta tesis. Por sus siempre acertadas aportaciones. Sobre todo, por las sustanciosas y nutritivas conversaciones acerca del arte y el paisaje.

Al Dr. Saúl Alcántara Onofre, en inicio por haber valorado la posibilidad de que el land art puede aportar a nuestra disciplina, así como por apreciar la esencia y el contenido de este trabajo. Por sus observaciones puntuales.

Al Dr. Guillermo Días Arellano, por tan valiosas y sustanciales aportaciones teórico-conceptuales a esta investigación, por su paciencia, interés y dedicación en la última etapa de la escritura de la tesis.

Al Mtro. Noé de Jesús Trujillo Hernández, por mostrarme los valores estéticos y plásticos que hay en el paisaje. Por introducirme al tema del land art.

Al Mtro. Armando Alonso Navarrete, por haber puesto un granito de fe en este tema. Por sus contribuciones y comentarios que me ayudaron a crecer en el trayecto.

A todos los maestros de este periodo formativo de mi profesión, en especial a la Dra. Osvelia Barrera, la Dra. Ramona Pérez Bertruy y la Dra. Olinka González Mejía. Sus enseñanzas las tengo siempre presentes.

Al Comité de la Línea de Investigación en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines, y a Yara Álvarez por el apoyo brindado.

A la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, «Casa Abierta al Tiempo» y a la División de Ciencias y Arte para el Diseño, por promover una formación académica basada en el pensamiento crítico e independiente. Por la oportunidad de continuar mi formación profesional, que contribuye a mi crecimiento personal; por el apoyo brindado para desarrollar y concluir esta tesis.

Al Mtro. Guillermo Nieto Ross, por su confianza e interés en este tema. Por el importante estímulo reflejado en sus palabras y actos, para la tesis. Por inspirarme y confrontarme. Por su inestimable amistad.

Al Arq. Axel Arañó, por la fantástica charla sobre land art que me ayudó a confirmar los ideales respecto a la forma de hacer arquitectura del paisaje.

A Alfredo de Stéfano, por compartir su magnífico trabajo artístico en los paisajes desérticos de este planeta, por su disposición en colaborar con este tema. Por mostrarme su forma de hacer paisaje a través del arte.

A los colegas Yazmín Córdova, Eduardo Funes, Pedro Hernández y Érika Loana, por concederme tiempo y espacio para charlar sobre el tema. Por las recomendaciones bibliográficas y otras índoles.

A Tamara Ibarra, por ilustrarme y orientarme en el tema al inicio de la tesis. Por compartir su trabajo artístico entorno al espacio.

A Beka y Jobb, artistas que trabajan con el espacio urbano, que conocen ampliamente el land art, a quienes aún cuando los conocí en la última etapa de la tesis, me ayudaron a refrescar el ímpetu original con el cual comencé.

A Cynthia Lerma, por su meritorio apoyo en la corrección de estilo y la edición del texto. Por su entereza y entrega profesional.

A Sofía Sauer y Betiana Belloffato, su presencia en la última etapa de este trayecto fue confortadora e inspiradora. Por escucharme y comentar al respecto. Por los nuevos proyectos artísticos en el paisaje que juntas emprendemos.

A Rosa María Escamilla Meneses, por estar pendiente en todos los aspectos de mi formación personal y profesional, por su apoyo siempre incondicional, por su amor.

A Miguel González Escamilla, por su insoslayable soporte en este trayecto, por las pláticas, las discusiones, los desvelos... Por involucrarse en el tema y en la tesis. Por ser un guía en mi existencia.

Al Dr. Gabriel González Escamilla y Jasmin Maria Stange, por todo el apoyo brindado y su enorme cariño. Por la grata visita veraniega desde tierras lejanas.

A Fernando Jiménez Escamilla, por su hermandad, por su fresca y sabia visión, por sus nobles aportaciones a la tesis, por su regio apoyo y solidaridad.

A Alejandro Alcocer Peña, por ser el compañero de viaje, de vida. Por ser y estar.

A Bernardo Arroyo Lindig, por su soporte incondicional, por las grandes charlas respecto al tema y sus aportaciones a través de su particular y amplio conocimiento de arte y filosofía, por su inigualable amistad.

A Alejandro Ávila Tahuilan, quien aún después de la ruptura de la relación, y con el distanciamiento que esto conlleva, me acompañó durante este recorrido, aportándome su punto de vista y confrontando el mío para enriquecer el tema.

A la familia Alcocer Peña, en especial a Alejandra y Andrés por su inigualable cariño, apoyo, confianza y amistad durante tantos años.

A la vida, al arte

A los amados padres †
Alfonso y Jesús
Siempre presentes en mi corazón

A la abuela y la tía
mis Esperanzas

A los tíos
Laurentino y Gabriel

A los primos
Laurentino, Gabriel, Daniel, Ana y Andrea; Nina y Erick

A todos los familiares

A todos los amigos,
en especial a Luis Ruiz, Roberta Mangieri, Sergio Ávalos,
Melina Davis, Guille Henry, Adam Zahller y Paola Mazzoco

A todas las personas conocidas y las un tanto desconocidas,
con quienes en algún momento compartí el tema de la tesis y
escucharon, debatieron, comentaron, aportaron... Enunciar a
cada una sería interminable, ustedes saben quienes son.

[...] A veces caminamos por la ciudad y nos parece que no vamos a ninguna parte, que buscamos una forma de matar el tiempo y que sólo nuestra fatiga nos dirá dónde y cuándo detenernos. Pero así como un paso lleva inevitablemente a otro, un pensamiento sigue al anterior, y en el caso de que engendre más de uno (digamos dos o tres, equivalentes en todas sus consecuencias), será necesario no sólo seguir al primero hasta su conclusión, sino volver atrás, a la posición inicial, para seguir el hilo del segundo hasta su conclusión, y así sucesivamente. De este modo, si intentamos formar una imagen de este proceso en nuestras mentes, comienza a dibujarse una red de caminos, como en la representación del aparato circulatorio del hombre (corazón, arterias, venas, capilares) o como en un mapa (por ejemplo, una guía de calles, preferentemente de una ciudad grande o incluso de carreteras, como los mapas de las gasolineras con rutas que se extienden, se bifurcan y serpentean a lo largo del territorio). Lo que en realidad hacemos cuando caminamos por la ciudad es pensar de tal modo que nuestros pensamientos dibujan un trayecto, compuesto ni más ni menos que por los pasos que hemos seguido. En conclusión, podemos decir sin temor a equivocarnos que hemos hecho un viaje, aunque no hayamos salido de la habitación; podemos afirmar con seguridad que hemos estado en algún sitio, incluso si no sabemos dónde [...]

La invención de la Soledad. Paul AUSTER

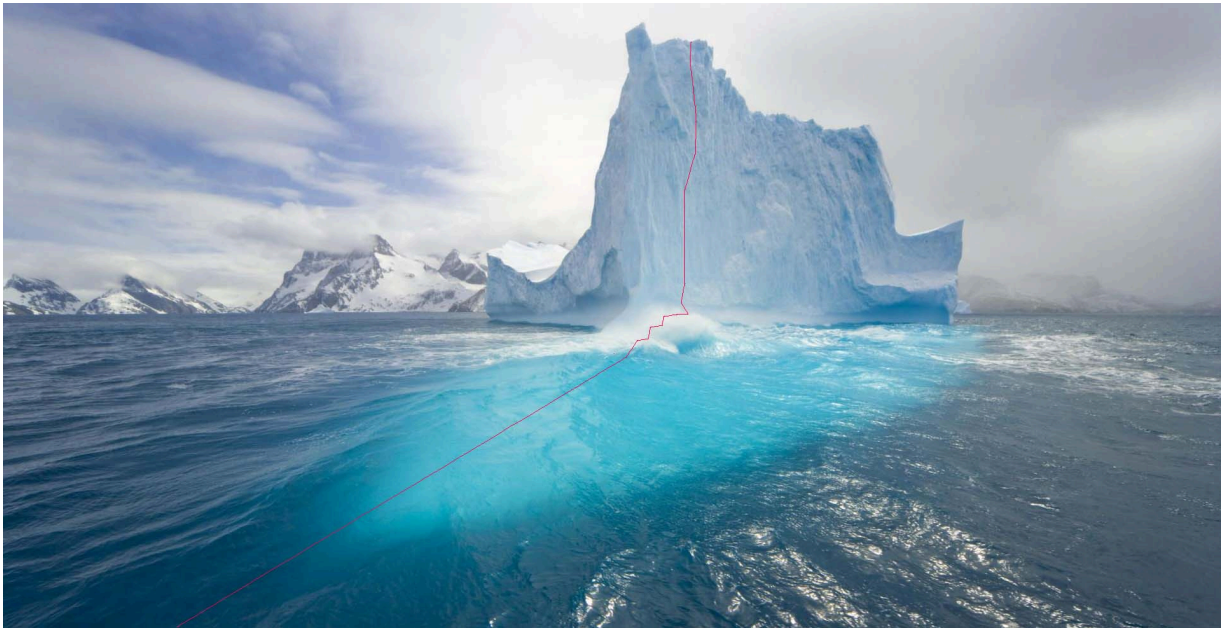


IMAGEN:

Aliz (2014) *Paisaje Introspectivo I.*

DESCRIPCIÓN:

Intervención sobre fotografía, impresión digital, 50 x 26 centímetros.

© Colección Privada Dom Bublina, México.

SINOPSIS

El trabajo de investigación que aquí se presenta se centra en el vínculo existente entre la Arquitectura del Paisaje y el Land Art. El objetivo es reconocer los puntos de convergencia y divergencia entre ambos campos, así como proponer una forma de aportar a nuestra disciplina a través de esta corriente artística.

En un primer acercamiento, se plantean los conceptos que establecen el vínculo más inmediato entre la arquitectura del paisaje y el land art, tales como espacio, estética, ética, arte, diseño y arquitectura. Con estos conceptos se esboza una ruta que más adelante configura el sentido final de la investigación. Después, se hace una aproximación a los conceptos de naturaleza y paisaje, definidos en sí mismos y en sus valores estéticos y plásticos, desde un enfoque artístico.

Se introduce el contexto general que dio origen al land art, y se describe las tendencias artísticas como el arte conceptual y el minimalismo, los cuales formaron el código genético para que exponentes, a finales de la década de los sesenta, tomaran al paisaje como escenario en el cual expresar y debatir las ideas pertenecientes a la generación de jóvenes de esta época. Esto permite comprender cómo el paisaje ha tenido una evolución particular en el arte y cómo, hasta hoy, se ha convertido en el motivo, material y soporte para creaciones plásticas.

A modo de caracterizarlo, se analiza de fondo el tema del land art a través de las diversas corrientes artísticas que se manifestaron en él. Se conocen las diversas formas de intervenir en el paisaje según diferentes características: las influencias formales; los materiales empleados; las inquietudes políticas y ecológicas en torno al territorio; los métodos y técnicas inmersos en la fase creativa, así como los procesos para su realización. A partir de estas características se puede empezar a establecer la relación del land art con la arquitectura del paisaje.

Se presenta, asimismo, una caracterización de la arquitectura del paisaje. Se muestran algunos proyectos actuales a nivel global, donde se revelan algunos rasgos

presentes atribuidos al land art, con lo cual se puede confirmar la supuesta coyuntura entre la arquitectura del paisaje y el land art. De forma más específica, se evidencia la influencia de esta corriente en tres proyectos paisajísticos dentro del territorio latinoamericano, en los que está presente una forma de narrativa del paisaje instituida por el diálogo con el lugar, la utilización de materiales propios del mismo y el andar como forma de hacer paisaje.

Finalmente, se presentan las conclusiones que evidencian la herencia del land art en el código actual de hacer arquitectura del paisaje en algunos de los proyectos realizados en la última década tanto en Europa como en Latinoamérica. Se reflexiona acerca de esta disciplina y se plantea una prospectiva más consciente y responsable en torno al paisaje a partir de aspectos específicos del land art.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
• La utilización del anglicismo «land art»	2
• El tema y su sentido	3
• Planteamiento del problema	4
Justificación	5
Objetivos	6
Hipótesis	7
• Aportación al diseño	8
• Motivación y procedimiento para elaborar la investigación	10
MARCO METODOLÓGICO	12
• Estructura del trabajo	12
• Preguntas de investigación	14
• Estado del arte	15
• Bases metodológicas y fuentes de información	20
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	24
I.1. Espacio, territorio y lugar	26
I.1.1. El espacio: Una noción y una realidad	27
I.1.1.1. Espacio y tiempo	30
I.1.1.2. El espacio entorno al arte	31
I.1.2. El territorio: Espacio geográfico de la cultura	34
I.1.2.1. El emplazamiento	37
I.1.3. Lugar y sitio	38
I.1.3.1. Lugar y <i>no lugar</i>	39

I.1.3.2. Terreno baldío	42
I.2. Estética y ética	44
I.2.1. Experiencia y práctica estéticas	47
I.2.2. Percibir lo bello	48
I.2.3. La ética: Actos bellos en el porvenir	50
I.3. Arte	51
I.3.1. Actividad y pieza artística	53
I.3.2. La intencionalidad artística	58
I.4. Diseño y arquitectura del paisaje	58
1.4.1. El método de diseñar	62
1.4.2. La arquitectura	63
1.4.3. La arquitectura del paisaje	65
<i>Comentarios al Capítulo I</i>	76
CAPÍTULO II. EL PAISAJE Y SU VÍNCULO CON EL ARTE	81
II.1. Naturaleza y paisaje	84
II.1.1. Naturaleza	84
II.1.2. Paisaje	88
II.2. El paisaje: Una realidad socio-territorial	94
II.2.1. El vocablo <i>paisaje</i> en las lenguas occidentales	96
II.2.2. El paisaje y la memoria	102
II.3. Naturaleza, paisaje y arte	105
II.3.1. Expresiones plásticas al aire libre en la antigüedad	105
II.3.2. La naturaleza en el arte	116
II.3.3. La evolución del paisaje dentro del arte	118

II.4. La <i>artelización</i> del paisaje	134
II.4.1. El espacio significado: Una construcción simbólica	138
II.4.2. El paisaje como materia prima en la arquitectura	139
II.5. El caminar como un acto estético para crear paisajes	142
II.5.1. Ser nómada	142
II.5.2. El significado del andar desde el siglo XX	145
<i>Comentarios al Capítulo II</i>	148
CAPÍTULO III. PREÁMBULO AL LAND ART	150
III.1. El advenimiento de una nueva época: El arte contemporáneo	152
III.1.1. Del <i>dadaísmo</i> al <i>surrealismo</i>	153
III.1.2. La reestructuración de la forma: el <i>arte minimal</i>	155
III.2. Arte de ideas y significados	160
III.2.1. El origen del arte conceptual	163
III.2.2. Contexto: Capitalismo, ciencia y tecnología	163
III.2.3. Nuevas formas de arte	167
III.3. Los años fértiles para el arte conceptual	169
III.3.1. El auge del arte de las ideas	170
III.3.2. El génesis del land art	173
III.3.3. La expansión de la escultura hacia otras disciplinas	174
<i>Comentarios al Capítulo III</i>	179
CAPÍTULO IV. EL LAND ART: DIÁLOGOS CON EL TERRITORIO	181
IV.1. Un acercamiento al land art	184
IV.1.1. El término «land art»: Diversas acepciones	186
IV.1.2. De <i>landscape art</i> a land art	193

IV.1.3. Hacia una descripción de land art	194
IV.2. Surgimiento del land art	196
IV.2.1. La galería televisiva	200
IV.3. Caracterización del land art	204
IV.3.1. Evocaciones ancestrales	213
IV.3.1.1. El territorio <i>ritualizado</i>	218
IV.3.2. Relatos de la naturaleza del lugar	221
IV.3.2.1. Desde el acto de caminar	232
IV.3.3. Sofisticación en el artificio	235
IV.3.4. Significaciones político-ecológicas	239
IV.3.4.1. Tiempo y acción en los «límites» territoriales	243
IV.4. Métodos y técnicas en el proceso creativo	247
IV.4.1. La representación de los proyectos	247
IV.4.1.1. A partir del dibujo	248
IV.4.1.2. Modelos y maquetas: Abstracción a escala	252
IV.4.1.3. La fotografía y el video: simulacros del lugar	260
IV.4.1.4. Mixtos	264
IV.5. La realización de las piezas	265
IV.5.1. Retos económicos y geopolíticos	266
IV.5.2. Procesos constructivos y <i>de-constructivos</i>	268
<i>Comentarios al Capítulo IV</i>	271
CAPÍTULO V. ARQUITECTURA DEL PAISAJE CON RASGOS DEL LAND ART	274
V.1. Arquitectura del paisaje vinculada al land art	277
V.1.1. El imán urbano	277

V.1.2. La cinta roja en un corredor fluvial	282
V.1.3. Un domo nómada configurado con aros	288
V.1.4. El túnel que disuelve fronteras	294
V.2. Arquitectura del paisaje latinoamericano vinculada al land art	298
V.2.1. El anillo de concreto entre coníferas	303
V.2.2. La cancha y el estar, el manto y el andar	306
V.2.3. Playa-mar, complementariedad limítrofe	310
V.3. Enriquecimiento de la arquitectura del paisaje	314
V.3.1. Propuestas del land art en la arquitectura del paisaje	316
V.3.2. Regenerar la imagen urbana: paisajes genuinos	318
V.3.3. Reforzar al arte en la arquitectura del paisaje	322
V.3.4. Criterios y lineamientos a seguir	325
V.4. Algunas cuestiones y reflexiones	328
V.4.1. Más allá del vínculo existente	329
V.4.2. Reflexiones sobre el tiempo en el paisaje	334
<i>Comentarios al Capítulo V</i>	336
CONCLUSIONES	341
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	349
ÍNDICE DE <i>LANDARTISTAS</i>	358
ANEXO	359
ANEXO-FICHAS	0-50
CURRÍCULUM <i>VITÆ</i>	XVII
CRÉDITOS	

INTRODUCCIÓN

El land art ha hecho aportaciones significativas al paisaje a partir de la intervención, modificación, re-significación y reapropiación de éste. El movimiento artístico mantiene una vinculación profunda y organizada con el paisaje, ya que éste no es únicamente el soporte de las piezas, sino la obra en sí misma. A través del land art, el paisaje es potencializado, enmarcado y mostrado en sus aspectos plásticos y estéticos, los cuales, en general, son poco visibles. Con ello, el paisaje adquiere nuevos valores, por lo que el impacto en el imaginario colectivo tiende a ser más abstracto y simbólico, lo cual coadyuva a enriquecer la experiencia y conceptualización del paisaje.

En esta corriente del arte contemporáneo, el artista realiza la instalación en el paisaje (ya sea de índole natural, rural o urbana), a partir del dialogo que mantiene con el lugar. En las propuestas del land art el paisaje es soporte, material y motivo artístico al mismo tiempo. Existen varias piezas del land art alrededor del mundo, sin embargo, la corriente se desarrolló principalmente en el territorio estadounidense, europeo y americano, entre los años 1968 y 1989. En general, las piezas tienen la finalidad de re-significar y producir nuevas interacciones dentro de los lugares en los que se trabaja, para hacer surgir nuevas relaciones entre el ser humano y el paisaje, mediante la propuesta de nuevos valores dentro de la producción simbólica del espacio.

Dentro del land art están presentes algunas formas propias del arte conceptual, tales como la *performática*, la *instalación*, el *body art*, el *arte povera*, el *specific-site*, el *street art* y el *arte urbano*, formas que permean el discurso implícito del desarrollo de las piezas. En la actualidad, estas vanguardias han cobrado un nuevo auge alrededor del mundo dentro de la arquitectura del paisaje. Es aquí donde se manifiesta de manera concisa el trabajo en conjunto de artistas, diseñadores, arquitectos paisajistas y urbanistas, para intervenir en el paisaje.

De acuerdo con estas características, este trabajo plantea que el land art, por medio de sus aspectos teóricos y prácticos de carácter estético, puede aportar al campo del diseño en la arquitectura del paisaje. Estos aspectos pueden hacer que la práctica de la arquitectura asuma un equilibrio estético-funcional que complemente su intervención en el paisaje. El land art se propone, entonces, como un instrumento de enriquecimiento al diseño paisajístico, propiciado desde la formación de los profesionales en este campo.

De esta manera, la investigación establece las bases sobre las que la arquitectura del paisaje puede apoyarse en el land art para intervenir en el paisaje – en el espacio abierto en sí—. Lo primordial es que los estudiantes y profesionales en el área del diseño y planificación de paisajes, sean instruidos y guiados a partir de esta propuesta, tanto en la parte metodológica, como en la práctica. Con ello, se trata de mejorar la forma en la que producimos nuevos paisajes.

LA UTILIZACIÓN DEL ANGLICISMO «LAND ART»

El término «land art» es la reducción de la expresión del idioma inglés *landscape art*, traducida como «arte del paisaje». En el contexto artístico actual, este tipo de arte es denominado como «arte de la tierra», sin embargo, como la presente investigación se enfoca a una corriente específica dentro de un marco espacio-temporal, sólo nos referiremos a este tipo de arte como land art.

Se emplea el anglicismo que da nombre a esta corriente del arte contemporáneo por dos motivos. El primero, por respeto a la denominación original con la cual se llamó a un conjunto de trabajos surgidos a finales de la década de los sesenta, en algunos países de Europa y en Estados Unidos. Y en segundo lugar, porque autores importantes de libros en idioma castellano como Javier Maderuelo, Tonia Raquejo, Francesco Careri, Luca Galofaro, entre otros, se refieren a este tema mediante la expresión original de «land art».

Si bien estamos en un contexto global en el cual las fronteras culturales se hacen cada vez más delgadas, mencionar a las cosas por su nombre permite conservar el carácter casi «étnico» de las mismas, lo cual es oportuno para emprender su conocimiento desde su contexto original.

En los años recientes, a partir de la primera década del siglo XXI, esta corriente artística ha resurgido en nuevas formas de apropiación simbólica del territorio alrededor del mundo, tanto en oriente como en occidente. Estas propuestas, sin embargo, sólo conservan la herencia del land art, por lo que no se pueden nombrar con este título, a las recientes intervenciones plásticas en el paisaje, salvo algunas excepciones. A razón de ello, se nombra a estas nuevas expresiones como «arte de la tierra» –en los países de lengua hispana–, y como «landscape art», «floral art», e incluso como «site specific» o «street art», en el resto del mundo.

EL TEMA Y SU SENTIDO

Existe una relación entre la arquitectura del paisaje y el land art, ya que ambas intervienen en el paisaje. Aquí se analizan las corrientes artísticas desarrolladas en Estados Unidos y Europa de 1968 a 1989, que pertenecen al arte contemporáneo, y cuya acción es intervenir en el paisaje y espacios abiertos empleando a estos como soporte y marco de la pieza, con una intencionalidad específica. Se considera que estas propuestas poseen un perfil similar al quehacer del diseño paisajístico.

A través del land art se percibe el sentido estético del paisaje, así como a través del diseño, su sentido ético, es decir, funcional. Ambas líneas de acción son paralelas y convergen en un mismo punto: la intervención en el paisaje. La intención de esta investigación es encontrar las aproximaciones y el vínculo entre el land art y la arquitectura del paisaje, y darles una aplicación dentro del campo del diseño para enriquecer la intervención paisajística y de espacios abiertos.

El tema puede llegar a ser profundo y extenso, ya que hay mucha tela de donde cortar, por lo que pueden surgir varios enfoques del mismo. Por esta razón, se ha planteado un orden, el cual se plantea en el punto de la estructura del trabajo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Existe una delgada línea que separa al diseño del arte. Aunque algunas veces sea difícil discernir cuándo cierta manifestación pertenece a la arquitectura del paisaje o al arte, ambos son formas delimitadas y diferenciadas de intervenir en el paisaje. Las dos disciplinas operan de manera independiente o paralela, mas podrían hacerlo de manera correspondiente y hasta conjunta. Si bien durante años hemos interpretado estos límites como puntos de diferencia, sería productivo retomarlos como complementarios.

En el diseño está implícito el arte, sin embargo, cuando se trata de intervenir en el paisaje, ambos operan como dos actividades apartadas cuyos límites están bien marcados. Esto también se observa en el caso del land art, donde el autor plasma en el paisaje una intencionalidad específica para ser comunicada al espectador mediante la aplicación de materiales y técnicas diversas asociadas a la escultura, la instalación y la performática.

El carácter de las propuestas del land art tiene semejanza con la escultura y con la arquitectura, ya que retoma aspectos formales de estas disciplinas, sin embargo, se mantiene al límite de la arquitectura del paisaje.

Para poder revelar este vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art, es necesario caracterizar esta tendencia del arte contemporáneo desde el enfoque de la arquitectura del paisaje. De este modo, describirá sus orígenes, su desarrollo, y sus principales propuestas y exponentes.

Con este mismo fin, se han de identificar las propuestas que puedan resultar prácticas dentro del diseño paisajístico. Al establecer una conexión entre ambas

actividades, se trata de coadyuvar al equilibrio y a la retroalimentación de las intervenciones paisajísticas, que van desde el diseño hasta la creación artística.

Esta investigación aporta al campo del diseño y la planificación de paisajes, pues contribuye a la implementación de instrumentos teóricos y metodológicos que permitirán realizar proyectos con una visión más amplia, conciente y sensible respecto a la intervención de los lugares.

La tesis promete, además de una comparativa entre la arquitectura del paisaje y el land art, un aporte teórico a nuestro campo de acción para desarrollar proyectos con una visión más equilibrada entre la ética y la estética entorno al paisaje.

JUSTIFICACIÓN

El land art es un medio de intervención estética del paisaje con un destacado potencial para complementar la arquitectura del paisaje. Su estudio en la presente investigación se justifica bajo los siguientes puntos:

1. La arquitectura del paisaje se puede enriquecer y complementar a través del land art, para crear lazos de interacción y correspondencia en constante fluctuación. El paisaje se puede beneficiar en forma y contenido al ser intervenido por el diseño y el arte en conjunto.
2. Se pueden potencializar las características del paisaje y de los espacios abiertos que conjugan el diseño con el land art. Con esto es posible enriquecer la experiencia del espectador a un nivel más estético, y despertar el interés del público por los paisajes poco concurridos.
3. Se podría modificar y potenciar la lectura del paisaje de manera más impactante para el usuario-espectador, con el fin de que la experiencia sea fomentada según un objetivo específico. El espacio abierto, el paisaje en sí, puede adquirir nuevos valores a partir de estas experiencias y de la relación sujeto-objeto.

4. El estudio y aprendizaje de tendencias del arte contemporáneo, como el land art, pueden ser implementados dentro de la formación académica de los arquitectos paisajistas y áreas afines. A su vez, puede ser aplicado dentro de la práctica de la arquitectura del paisaje, para optimizar la intervención de espacios abiertos. La acción en conjunto entre el diseño y el arte dentro del territorio provee un equilibrado aporte estético-funcional.

OBJETIVOS

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

1. Conocer y definir los conceptos que dan fundamento tanto a la arquitectura del paisaje como al land art.
2. Reconocer al paisaje como una realidad socio-territorial, así como su evolución a través del arte y sus valores estéticos y plásticos.
3. Estudiar y exponer al land art, como una corriente artística que opera con el paisaje y que puede enriquecer a la arquitectura del paisaje.
4. Estudiar y analizar las aportaciones del land art al paisaje, así como su proximidad con la arquitectura del paisaje.
5. Plantear las características del land art que son viables para reforzar el campo del diseño paisajístico.

Los objetivos específicos son:

- Plantear y definir los conceptos que sustentan tanto a la arquitectura del paisaje como al land art, a modo de establecer el primer vínculo entre ambas disciplinas y el hilo conductor.

- Definir, en general, los antecedentes y principios que dieron origen al land art como tendencia del arte contemporáneo, así como las diversas corrientes dentro del mismo movimiento artístico.
- Caracterizar el movimiento del land art mediante un análisis general que exponga las principales intervenciones en el paisaje, sus autores, los recursos y técnicas, así como la intencionalidad con que fueron realizadas, y el resultado de éstas ante el espectador. Hacer una clasificación de las obras que permita una identificación puntual de las mismas en torno al paisaje.
- Delimitar las relaciones y cercanías de la arquitectura del paisaje con el land art, así como las probables aportaciones de esta tendencia del arte al diseño de paisajes.
- Contribuir al campo de la arquitectura del paisaje a través de su vínculo con el land art, e impulsar la creación de nuevos enfoques en la intervención del espacio que impliquen valores estéticos y plásticos propios del paisaje, que sean complementarios a la arquitectura del paisaje y la enriquezcan.

HIPÓTESIS

La primera hipótesis planteada para esta investigación está dada en el siguiente enunciado:

Si el land art se dedica a la intervención en el paisaje, entonces existen características propias de esta corriente artística que se pueden retomar en la arquitectura del paisaje para su enriquecimiento.

Ahora bien, si la arquitectura del paisaje posee conexiones y similitudes con el land art, puesto que ambas disciplinas trabajan en el paisaje e intervienen en él, entonces se pueden encontrar medios de retroalimentación y enriquecimiento mutuo. En este sentido, se propone ubicar las características del land art que sean factibles de incorporar a la arquitectura del paisaje para su enriquecimiento.

Como el land art interviene en el paisaje a través de medios y fines estéticos, y la arquitectura del paisaje con medios y objetivos funcionales —éticos—, se puede establecer una comparativa primordial que las vincule, y las complemente.

Algunos de los exponentes del land art, tienen una formación artística y/o arquitectónica, por lo cual encontraron en esta corriente estética un amplio campo de acción en el que convergen y conviven ambas formaciones, las cuales, a su vez, se armonizan a través de las propuestas plásticas que poseen fines tanto estéticos como funcionales. La finalidad de estas piezas se enfoca en la relación que se establece cuando el espectador observa y reconoce el paisaje. Esto supone un equilibrio *est-ético*,¹ sin embargo, en el land art no está presente el acto *poiético*,² ya que éste último es propio del diseño, y por tanto forma parte la arquitectura del paisaje.

Por tanto, se considera que si existe de manera predominante un discurso funcional dentro de las prácticas de la arquitectura del paisaje, y uno estético dentro de las propias de land art, entonces éstas dos pueden complementarse para hacer de las intervenciones en el paisaje una práctica que opere de manera estético-funcional.

APORTACIÓN AL DISEÑO

En primer lugar, se aporta un amplio y detallado marco teórico-conceptual que contiene las bases y fundamentos que establecen el vínculo esencial entre la arquitectura del paisaje y el land art. Se definen así los términos de espacio, territorio, lugar; estética y ética; arte, diseño y arquitectura, desde un enfoque particular, encaminado hacia la intervención en el paisaje.

¹ Para fines conceptuales de este estudio, se propone este neologismo como una síntesis del discurso estético y ético, implícito en la intencionalidad de las propuestas paisajistas.

² Este se define como la conjugación armónica entre forma y función respecto a un objeto diseñado, esto es, una coherencia formal en correspondencia con su valor de uso.

Se contribuye al campo teórico-histórico de la arquitectura del paisaje a través de varios puntos: el tema del paisaje y su vínculo con el arte (mediante el cual se evidencia al paisaje como una realidad socio-territorial); la evolución de este concepto y el de naturaleza a través de los cambios y movimientos del arte; la *artelización* como un valor dentro del paisaje; y la práctica estética del andar, herramienta física y psico-geográfica para hacer paisajes, el cual es uno de los temas más actuales e innovadores en nuestro campo de conocimiento.

Se hace un breve aporte teórico-histórico en el cual se revela el contexto socio-cultural que dio origen al land art. A partir de éste, se pueden identificar los momentos clave a partir de los cuales el paisaje cobra una importancia mayor en el arte, para ser expuesto ya no sólo como motivo plástico, sino como material y soporte de diversos discursos estéticos, los cuales están asociados a la escultura y a la arquitectura.

Se aporta, asimismo, un vasto y minucioso estudio de las corrientes artísticas que forman parte del land art, vistas a través de un enfoque particular: la arquitectura del paisaje. Desde esta perspectiva, se logran identificar los nexos y divergencias existentes entre la arquitectura del paisaje y el land art. A partir de estas observaciones, se prevé una posible articulación entre ambas disciplinas.

A través del estudio hasta aquí realizado, se ubican proyectos actuales de arquitectura del paisaje a nivel global –desarrollados en el siglo XXI–, que presentan algunos de los rasgos más representativos propios del land art. A su vez, se presentan tres proyectos de esta misma índole, desarrollados en el territorio latinoamericano, que expresan características supuestamente heredadas del land art. Con este aporte se quiere evidenciar la relación entre la arquitectura del paisaje y el land art, pero sobre todo, los medios a través de los cuales se puede enriquecer el campo del diseño y la planeación del paisaje a través del land art.

Hasta el momento se han encontrado pocos trabajos que aborden este tema desde el enfoque de la arquitectura, es por ello que, además de la importancia que

tiene esta investigación, se trata de un tema nuevo cuya aportación en el diseño puede ser renovadora y propositiva, si llega a aprovecharse el vínculo entre el arte y el diseño que potencie la intervención en el paisaje y espacios abiertos.

MOTIVACIÓN Y PROCEDIMIENTO PARA ELABORAR LA INVESTIGACIÓN

Al comienzo del presente estudio, sólo se contaba con un tema claro y específico de gran interés para ser estudiado: el land art. Conforme se fue avanzando en la investigación bibliográfica, se encontró el hilo conductor, la idea principal que une y articula este tema con el de la arquitectura del paisaje. Así, se fueron entrelazando las ideas y sus confines para conformar el cuerpo y la forma de esta investigación.

En todo momento, se tuvo claro que lo primordial, es explicar las finas cuerdas que se desprenden de este hilo conductor, tales como el espacio y su inseparable factor tiempo; los conceptos afines a este tema, como son territorio y lugar, principalmente; y la construcción simbólica del espacio. Otro filamento que se desprende de este tema, el cual tiene una singular importancia dentro de esta investigación, es el arte. Como lo fue revelando el transcurso de esta investigación, el paisaje surge dentro del arte, y tanto su evolución como su transformación física y conceptual, se ha dado a la par de esta práctica cultural. De esto se desprende la importancia de entender el concepto de *artelización*³ del paisaje.

Al sumergirnos en las profundidades del tema del land art, también emergieron brillantes descubrimientos que, por sí mismos, fueron guiando de manera intuitiva y a la vez estructurada, el vínculo existente entre esta corriente artística y la arquitectura del paisaje. De esta manera, fue necesario circunscribir este recorrido, puesto que al ser un tema tan extenso y complejo, nos tentaba a seguir a través de otras de sus innumerables bifurcaciones. Comprendimos así que el land art es una corriente

³ Neologismo propuesto por A. Roger (2007), el cual sugiere un modo específico de englobar a los valores plásticos y pintorescos contenidos en el paisaje. Este proceso referido a la contemplación de la naturaleza es de dos tipos: *in situ* e *in visu*, es decir, directa e indirecta; el término se explica con amplitud en el Capítulo II.

artística extensa, pero cuyos instrumentos prácticos pueden ayudar a mejorar nuestra disciplina.

Al regresar de nuevo hacia la arquitectura del paisaje, fue inevitable percibir y concebir a ésta con nuevos ojos. Esta mirada inusitada, lubricada por las dotes de la estética y la plástica, nos permitió reconocer a las actuales arquitecturas del paisaje realizadas a nivel global y, en particular, las del territorio latinoamericano, cuyas intervenciones en el paisaje poseen el gen que han legado las corrientes del land art. Al identificar estos rasgos presentes en la arquitectura del paisaje del presente milenio, comprendimos que los límites entre estas dos disciplinas no sólo se diluyen, sino que pueden colaborar en conjunto y en retroalimentación para hacer diferentes y mejores narrativas y lecturas de nuestros paisajes.

Por ello, desde la perspectiva del presente estudio, se plantea que el land art posee un peso y un valor equivalente al de la arquitectura del paisaje. Por esta razón, nos hemos remitido a tratar al land art con mayor profundidad, con el objetivo de poder abarcarlo con amplitud. El objetivo final es observar la manera en que opera con el paisaje, y el punto de inflexión entre éste y la arquitectura del paisaje cuando este último es entendido como arte.

En lo personal, esta ha sido una de las más maravillosas y enriquecedoras experiencias a nivel individual, colectivo y profesional. La gratitud por ello es inmensa y profunda. Aunque, lo más importante, es el aporte que se pueda hacer a la sociedad, y lo que se logre construir en torno a la arquitectura y al paisaje a partir de este estudio. Alessandro Tagliolini dice que la actividad artística forma parte de nuestra condición humana, es con ella que debemos seguir perturbando el orden del mundo, ya que nuestro aliado es el territorio, y nuestra cómplice la contemplación al componer nuevos paisajes.

MARCO METODOLÓGICO

A continuación se presenta el estado del arte para establecer el panorama y los antecedentes generales de este estudio. Antes de ello, se muestra la estructuración del cuerpo de la investigación y se enuncian las preguntas de investigación a través de las cuales se desarrolla la investigación, así como las bases metodológicas y fuentes de información empleadas durante el proceso.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

En primer lugar, se presenta una **introducción** en la que se plantea el porqué de la utilización del anglicismo *land art*, en vez de otros propios de nuestra lengua, como son *arte de la tierra* o *arte terrestre*. Se explica también los siguientes puntos principales: el porqué se eligió este tema en particular; el planteamiento del problema, dentro del cual se establece la justificación, los objetivos e hipótesis formulados en torno a la problemática; el aporte que se hace al diseño a través de este estudio; y los elementos que a lo largo de este procedimiento fungieron como motivación y procedimiento para desarrollar la investigación.

La tesis está estructurada a través de cinco capítulos y anexos:

- El **capítulo uno** describe los conceptos que establecen el primer enlace entre la arquitectura del paisaje y el land art: espacio, territorio y lugar; estética y ética; arte, diseño y arquitectura. Estos términos se exploran desde una perspectiva teórica, misma que, a su vez, permite comprender cómo operan tanto la arquitectura como el arte, y de qué modo se relacionan a partir de ello.
- El **capítulo dos** se propone definir qué es el paisaje desde la perspectiva del arte. Para ello se definen los conceptos de paisaje y naturaleza y se revela qué el paisaje es una realidad socio-territorial. Se presentan: las primeras expresiones plásticas entorno al paisaje en la antigüedad; el empleo de la naturaleza en el arte; y los cambios y evolución del término paisaje en el arte.

Se presenta asimismo lo que se denomina *artelización* del paisaje, fenómeno a través del cual se concibe a este mismo como arte. Por último, se plantea al tema del andar como una práctica estética, que al ser concretizada e individualizada, se reconoce como un instrumento estético para hacer paisajes.

- En el **capítulo tres** se presenta el contexto socio-cultural, desde los inicios del siglo XX, en el que surge el arte contemporáneo. Se expone la manera en que se desarrollan las corrientes, movimientos y vanguardias del arte que aportaron un gen específico para que surja el land art: el *arte conceptual*. Se presenta asimismo el *arte minimal*, y la manera en que evoluciona hacia el land art. Al final, se explica cómo algunos de los exponentes del arte de los años sesenta, generaron una evolución de la escultura hacia el campo expandido, para apropiarse de manera simbólica del paisaje y con ello, cobrar una dimensión e importancia inusitadas.
- El **capítulo cuatro** está enfocado totalmente al conocimiento del land art. Se comienza con una definición de éste y se presentan y diferencian las diversas acepciones existentes entorno a esta denominación, así como la utilización del término *land art* respecto a los otros existentes. Se expone cómo surge el land art a partir de un proyecto de arte concebido como *galería televisiva* y se hace una caracterización de las corrientes que se manifestaron entorno a éste, abarcando los casos de exponentes de Estados Unidos y Europa, entre 1968 y 1989. Se plantean, por otro lado, los métodos y técnicas empleados en el proceso creativo, desarrollo y construcción de las propuestas del land art; los medios para la realización de las mismas; los retos que se enfrentaron tanto de modo económico y político, así como los procesos constructivos y deconstructivos para realizar las propuestas. Este último punto se plantea a partir del enfoque de la arquitectura del paisaje ya que con ello, se va estableciendo el vínculo existente entre ambas disciplinas.

- El **capítulo cinco** se enfoca a presentar la arquitectura del paisaje de un modo sucinto, para así plantear las relaciones, nexos y divergencias detectados entre ésta y el land art. Se analizan algunos proyectos representativos de arquitectura del paisaje desarrollados alrededor del mundo en el siglo XXI, que poseen rasgos del land art. Se analiza los aportes del land art presentes en tres proyectos realizados dentro del territorio latinoamericano considerados arquitectura del paisaje. Finalmente, se revelan las primeras aproximaciones y correspondencias detectadas durante el estudio y se elabora una propuesta de enriquecimiento del diseño y planificación del paisaje, a través de algunos aspectos retomados del land art.

Al final, de acuerdo con las indagaciones y análisis aquí planteados, se presentan las conclusiones basadas en el planteamiento del problema, los objetivos y la hipótesis trazadas en un inicio, con la intención de que éstas sean consideradas dentro de la formación y práctica profesional de los involucrados en el diseño y planificación de paisajes.

Se integra un anexo que corresponde a un catálogo que incluye las propuestas más representativas del land art, planteado desde un enfoque arquitectónico:

- Enfoque visual y horizonte
- Tamaño y escala
- Telúrico y artificial

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación contribuye al campo de conocimiento del diseño y la planificación de paisajes y espacios abiertos, y coadyuva a mejorar los instrumentos teóricos que permitan a la arquitectura del paisaje operar con base en fundamentos que estipulen un equilibrio funcional y estético. Para poder encontrar solución a la

problemática planteada, así como comprobar la hipótesis, se plantean las siguientes preguntas:

1. ¿Cuáles son los fundamentos teórico-conceptuales que unen, en primera instancia, el tema de la arquitectura del paisaje con el del land art?
2. ¿Qué es naturaleza, paisaje y de qué manera se relacionan con el arte?
3. ¿A partir de qué contexto socio-cultural y de qué circunstancias específicas entorno al arte, se dio origen al land art?
4. ¿Qué es land art y cuáles son las corrientes que lo caracterizan?
5. ¿Existen obras de arquitectura del paisaje actual a nivel global, y en el territorio latinoamericano que demuestren una relación o influencia del land art? ¿cuáles y cómo son estos proyectos?

Al responder a estos cuestionamientos, la tesis ofrece una nueva perspectiva que permitirá fortalecer el vínculo de la arquitectura del paisaje con el arte y, a través de ello, realizar proyectos e intervenciones en el paisaje que fomenten la sensibilización estética respecto a éste.

ESTADO DEL ARTE

El land art es una tendencia del arte contemporáneo que interviene en el paisaje usando a éste como soporte de la obra, en el cual está implícito un discurso estético con una intencionalidad específica. Sus influencias están vinculados a las prácticas antiguas de recorrer lugares, al simbolismo que encierran las primeras intervenciones plásticas realizadas al aire libre de las culturas prehistóricas y precolombinas, como *Stonehenge*, *Las Líneas de Nazca* y *Los Atlantes de Tula*.

Sus antecedentes se identifican en las tendencias del arte moderno de inicios del siglo XX como el *andare a Zonzo* –errabundear sin objetivo–. Sus orígenes están apoyados en el arte conceptual y minimal de los años sesenta. Existen algunas

corrientes en paralelo al land art, tales como *earthworks*, *ecological art*, *process art*, entre otras, las cuales se distinguen entre sí por sus dimensiones, medios de producción e intencionalidades.

En el land art, el artista dialoga con el paisaje. Muchas de las veces, es a partir de este diálogo, que el exponente materializa las ideas e impresiones surgidas entorno al paisaje. Estas ideas e impresiones quedan plasmadas como una muestra de la sinergia que existe entre el ser humano y la naturaleza. En la construcción física del espacio sucede esto mismo, sólo que el land art es sólo en un sentido simbólico, a través de recursos plásticos y estéticos que llevan consigo temáticas de índole cultural, social y económica.

Las primeras manifestaciones de esta corriente del arte se sitúan en Europa a finales de los años sesenta. El land art también es llamado «arte terrestre» o «arte del paisaje». Este se refiere a los trabajos hechos dentro del marco del paisaje y, muchas de las veces, con materiales de la naturaleza, lo cual produce piezas artísticas que aparecen, en ocasiones, como una yuxtaposición entre la escultura y la arquitectura. Esto nos señala uno de los aspectos que aproximan la arquitectura del paisaje del land art.

El land art juega un papel importante dentro de los espacios abiertos, ya que al estar alejado de los modos tradicionales del arte, es más flexible y se puede manifestar tanto en el paisaje natural como en el urbano, (como en plazas y parques públicos). Su finalidad es la de producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un paisaje determinado, mediante las alteraciones que el artista ha hecho previamente, con un sentido estético, sobre el orden natural del lugar. A través de estas intervenciones en el paisaje, se busca reflejar la íntima relación entre el hombre y la tierra, el medio ambiente y el mundo. Por estos medios, el land art logra hacer que se manifiesten emociones como, por ejemplo, el malestar por el deterioro ambiental debido a la evolución de la urbanización.

Dentro del land art, se han realizado propuestas en el territorio alrededor de todo el mundo desde finales de la década de los sesentas. Muchos de los exponentes dentro de esta corriente del arte se formaron a partir del *arte conceptual* y el *minimal*, tales como como Carl Andre, Robert Smithson y Robert Morris. Este último, por ejemplo, efectuó sus obras dentro del límite de varias disciplinas, principalmente la escultura, la arquitectura y la literatura. Realizó algunas aportaciones teóricas a la tendencia del arte minimal, así como al performance y el land art. En la década de los setenta realizó su más grande aportación a esta tendencia en Netherlands: el *Observatory*, en el que se perciben los solsticios y equinoccios estacionales, considerado como el «Stonehenge moderno».

Por otro lado, es importante mencionar cómo la relación entre el arquitecto paisajista y el artista del paisaje, se ha ido magnificando conforme los límites que separan la arquitectura de la escultura se van diluyendo, hasta que éstos mismos se tornan complementarios. Esto se visualiza en obras de arte público como es el Espacio Escultórico en la UNAM, México; en donde una serie de esculturas integradas al paisaje natural generan un recorrido intencionado para que el usuario se relacione con el territorio y dialogue con éste.

IMAGEN:
(1979) M. Goeritz et al.
Espacio Escultórico.
Ciudad Universitaria, UNAM,
México D.F.
DESCRIPCIÓN:
Intervención escultórico-
arquitectónica en el paisaje
natural.

2010 © otrootrobloq.



Siendo concebido a finales de la década de los 70's, éste paseo escultórico se asocia de manera intuitiva con las intervenciones que los landartistas realizaron en el

paisaje en la misma época. Lo cual, es un referente directo de cómo el paisaje ha sido elemental en la emulsión entre arquitectura y escultura.

Algunas obras de arquitectura del paisaje dentro del trabajo de Martha Schwartz and Partners cobran importancia dentro de este tema, ya que intervienen en el paisaje urbano, en espacios públicos y plazas. En su propuesta se destaca la relación con el land art, ya que opera con un particular interés por el equilibrio entre la estética y la función en relación, con el ambiente del lugar en que trabaja.

Existe un ejemplo, desde el enfoque cinematográfico, de cómo se realizan las piezas de land art dentro del territorio mexicano. Este es la película *Bajo California: el Límite del Tiempo*, que bajo la dirección artística de Abraham Cruz-Villegas y Sebastián Rodríguez, exhibe una serie de intervenciones plásticas en los paisajes naturales de la península de Baja California. A través de un viaje en el territorio desértico y costero que hace un supuesto artista mexicano –el cual protagoniza Damián Alcázar–, éste va realizando instalaciones e intervenciones en algunos paisajes mostrando, a su vez, la biodiversidad y belleza de los parajes naturales de esta región. De este modo, su propuesta se exhibe a modo de «land art». Debido a su contenido, este filme es un referente de relevancia para este estudio.

En la actualidad, a partir del último lustro, es gracias a artistas tanto extranjeros como mexicanos, que el land art ha recuperado su auge, a través de nuevas tendencias del arte, al dar origen a intervenciones en el territorio latinoamericano en las que se exploran diversos aspectos en relación al territorio y al paisaje. Exponentes como Francis Alÿs y Rafael Lozano-Hemmer, son un referente de ello.

La influencia actual del land art en las intervenciones en el paisaje representa un gran potencial, sobre todo en el territorio latinoamericano, pues en él se halla una gran biodiversidad y riqueza cultural, lo cual implica un amplio soporte físico y conceptual dentro del cual realizar propuestas plásticas.

En Latinoamérica, y en particular México, la aceptación de las nuevas corrientes que parten del land art va en aumento. Se podría decir que, de modo paulatino, éstas van alcanzando una nueva superficie y profundidad, pero sobre todo, han aportado y enriquecido la arquitectura del paisaje.



IMAGEN:

Alÿs, Francis (2008-2009).

Don't cross the bridge before you get the river.

Tenerife, Marruecos.

DESCRIPCIÓN:

Performance en paisaje costero.

2009 © Alÿs/ Revista Código.

La arquitectura del paisaje contribuye a la creación y preservación del entorno paisajístico –sea este de índole natural, rural o urbano–, al dotar a éste de valores asociados a la belleza y al disfrute estético. Esto se logra gracias al diálogo con la naturaleza de cada lugar en que se opera. He aquí una condición de gran importancia al momento de diseñar y hacer arquitectura del paisaje: el diálogo. Las culturas ancestrales solían comunicarse con el entorno, sea este terrestre o perteneciente al espacio exterior, como parte de su desarrollo «urbano». Esto se puede retomar del land art en la arquitectura del paisaje.

En la composición de paisajes está también implícito el acto de andar, lo cual forma parte de los instrumentos psico-geográficos y estéticos en que se apoya el land art. Este ejercicio también está presente en la arquitectura del paisaje.

A la arquitectura del paisaje le corresponde satisfacer la necesidad de estar en los espacios abiertos, la cual está implícita en el habitar. De este modo, esta disciplina es la más comprometida y responsable para enseñar la forma de habitar, así que le corresponde sentar las bases para ejercer una nueva y mejor forma de llevar a cabo este proceso, considerando que según M. Heidegger «la característica fundamental de habitar es hacerse cargo, cuidar. Cuidar significa guardar la esencia misma de algo».⁴ Esto está íntimamente relacionado con una de las preocupaciones y problemáticas que expresan los exponentes del land art en algunas sus propuestas, de modo que se pueden retomar dentro de la arquitectura del paisaje.

BASES METODOLÓGICAS Y FUENTES DE INFORMACIÓN

El proceso metodológico que se ha empleado en esta investigación consiste en reunir las fuentes de información relacionadas al tema. Éstas se revisan, se reflexionan, tras lo cual se extraen los argumentos más significativos en correspondencia con el planteamiento del problema, las preguntas de investigación, los objetivos y la hipótesis.

A la par de la investigación de gabinete, se ha realizado un importante trabajo de campo, el cual consiste en conocer más a fondo al land art mediante exposiciones y charlas con expertos en el tema –artistas y arquitectos–. Por otro lado, se ha llevado a cabo un proceso de observación y análisis de las obras desarrolladas en el marco global y, en específico, en el territorio latinoamericano durante el siglo XXI, para indagar respecto a la influencia de esta corriente artística sobre la arquitectura del paisaje actual.

Las fuentes de información fueron consultadas dentro de los siguientes acervos:

- Biblioteca UAM-Azcapotzalco.

⁴ Martin Heidegger (1879-1976), filósofo alemán. Ejerció gran influencia en la doctrina del existencialismo. Cita hecha por L. Castro en «El poder del lugar». *Arquine*, (51), pág. 26.

- Biblioteca Central, UNAM.
- Biblioteca de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Biblioteca Vasconcelos, México D. F.
- Biblioteca de Ingenierías, “Luis Barragán”, BUAP, Puebla.
- Biblioteca General, Universidad Pablo Olvaide, Sevilla, España.
- Acervo particular de amistades y personal.
- Diversas páginas de la Internet.

Desde finales de los años sesenta críticos e historiadores del arte en occidente, principalmente norteamericanos y europeos, así como los mismos artistas y exponentes del land art, han generado un breve pero sustancioso acervo bibliográfico y documental sobre este movimiento artístico. Hay trabajos sobresalientes al respecto que abarcan el estudio de esta tendencia del arte desde un enfoque estético e histórico, desde sus orígenes hasta la década de los noventa. Estos trabajos cuentan con una amplia documentación conformada por fotografías, planos, croquis e incluso conversaciones y entrevistas a los mismos creadores de estas piezas. En este sentido se consultó principalmente a Guilles A. Tiberghien, Tonia Raquejo Grado, Michael Lailach y Javier Maderuelo. De éste último autor, destacan los estudios en el sentido del arte público, el espacio y el paisaje.

Para abordar el marco conceptual y el tema del paisaje a través de la perspectiva del arte, se tomaron en cuenta algunos trabajos que establecen los fundamentos en torno al espacio, el paisaje, y el arte, como son los trabajos de Javier Maderuelo. Otra de los recursos importantes respecto a este tema, es en una serie denominada *Land&ScapeSeries*, donde aparece el tratado del *Andar como práctica estética*, de Francesco Careri. En este tratado, el autor expone el tema del caminar a partir de sus orígenes nómadas, la visión de los *situacionistas* y las vanguardias afines a esta práctica dentro del arte contemporáneo. En *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Luca Galofaro hace un estudio de la forma en que se articula el paisaje con el arte.

Puesto que es un tema poco tratado, las publicaciones teóricas respecto al diseño y arquitectura del paisaje también lo son, entre ellas se encuentran las obras de Geoffrey y Susan Jellicoe, Michael Laurie y Tim Waterman.

Para conocer y ubicar a los proyectos actuales de arquitectura del paisaje con rasgos del land art, se recurrió principalmente a la colección de la revista *Arquine*, de los números 50 al 68 (Invierno 2009 a Verano 2014); al *Atlas de Arquitectura Actual*, por Francisco Asensio Cerver; y al *Gran libro de Paisajismo Urbano*, por Aitana Leonart Triquell.

Por otro lado, están Michael Laurie y Bernard Cache, estos autores han desarrollado la línea del diseño y arquitectura del paisaje dentro de un enfoque incluyente: cultura, sociedad, política, ética y estética en la intervención del espacio público y el paisaje, mismos que son resultado de la compleja interacción holística⁵ entre objeto-sujeto.

Los trabajos respecto a este tema realizados por autores mexicanos son escasos, ya que son pocos quienes han incursionado en este interés. Se ubicaron únicamente dos que abordan el tema del land art con una orientación hacia el área del diseño. En el primer caso está un ensayo hecho por José Valderrama Izquierdo en el que el land art es planteado como uno de los nuevos modelos de interacción urbana y producción de la ciudad, y en el que analiza las posibilidades que se pueden crear dentro del espacio público a partir de esta expresión artística. En el segundo caso, está la tesis de Licenciatura en Arquitectura del Paisaje de Gabriela Castillo Flores (2010), por la UNAM, en donde evoca al land art como un valor de «herramienta sensible» dentro de la arquitectura del paisaje. De esta manera, la autora aporta una interesante conclusión que articula la conciencia estética (land art) con la conciencia ética (arquitectura del paisaje) del habitar mediante la intervención del el espacio abierto.

⁵ En este estudio se considera como *interacción holística* del sujeto-objeto, a aquella relación que promueve el concebir cada realidad como un todo, pero que al mismo tiempo es distinto del conjunto de las partes que la configuran.

Existen algunos artículos publicados sobre la intervención en el paisaje a través del diseño y la arquitectura de la revista *Arquine*. Entre ellos se pueden citar a *El poder del lugar* de Loreta Castro Reguera y a Rozana Montiel con *Re-lecturas y reciclajes urbanos*. En estos artículos las autoras exponen argumentos, metodologías y acciones en el diseño para proceder ante problemáticas actuales en torno al tema, así como obras y propuestas alternativas realizadas por arquitectos como Emiliano Godoy, Derek Dellekamp y Tatiana Bilbao.⁶

Por otra parte, se puede apreciar en el ámbito cinematográfico mexicano y en particular del género «*road film* existencialista», el filme *Bajo California: El límite del tiempo*, del director Carlos Bolado (1998). En este largometraje, la trama muestra el discurso implícito entre el artista y el paisaje en el proceso de hacer land art. El protagonista de la historia se relaciona con el lugar a través de intervenciones en los paisajes naturales de Baja California. También se encuentra el catálogo *Geográfica* de Manolo Cocho, que presenta la obra de este artista mexicano del «land art».⁷ En el catálogo se indica los recursos técnicos, materiales y estéticos empleados en su obra y se define al artista como un referente concreto de las piezas que se han realizado en el territorio mexicano, principalmente, y otros lugares del mundo.

El tema es nuevo y poco explorado, está trazado por varias líneas que convergen en un polígono que encierra la problemática aquí planteada: la intervención en el paisaje a través del land art y cómo esta práctica artística puede aportar a la arquitectura del paisaje. La finalidad es impulsar la evolución del paisaje, de su imagen producida dentro de la memoria colectiva. Este enfoque implica un trabajo multidisciplinar, en el que está implícito la acción del arte. Por esta razón, se ha recurrido a diversas bibliografías para poder abarcar este tema en su vasta complejidad.

⁶ Véase a Alejandro Hernández Gálvez et al (2010) *Paisajes modificados*, México: Espacio Público.

⁷ Sólo como comentario, de acuerdo al contexto y tiempo en que se desarrolló esta obra, podría ser mejor considerada como *arte de la tierra*.

CAPÍTULO I



«Nada existe excepto átomos y espacio vacío;
todo lo demás es opinión».

DEMÓCRITO DE ABDERA

EL PERÍMETRO DE UNA VISIÓN PARTICULAR

Perspectiva y luz, son dos aspectos fundamentales dentro de la magia que puede existir para intervenir espacios e impactar la percepción del espectador.

La composición que aparece en la página anterior muestra de forma conceptual lo que se presenta en el primer capítulo. Sobresale la imagen de un marco que, *per se*, expresa lo que de manera tanto física como idealmente está dentro de un perímetro delimitado, mostrado desde una perspectiva específica. El epígrafe puntualiza que todo lo que se argumenta dentro de este contorno responde únicamente a una visión particular.

Con esto se quiere decir que las cosas por sí mismas son sólo materia que flota en el universo; las apreciaciones de éstas son siempre subjetivas, ya que están en completa sujeción al enfoque desde el cual se les observe. Todo lo aquí tratado está encauzado en emitir un enfoque particular respecto a la forma de hacer paisaje. Se puede decir que no hay verdades ni absolutos, mas es importante exponer una opinión sobre lo que se cree respecto a un tema. Esto como una contribución al mundo de las ideas, ya que a partir de ellas se construye la realidad y se van definiendo nuevas rutas de entendimiento de la misma.

IMAGEN EN PORTADA DEL CAPÍTULO I:

Turell, James (1975) *Sky Space I*. Villa Panza, Varese.

DESCRIPCIÓN:

Luz fluorescente y natural, portal: 2.54 x 2.54 metros, sala: 6 x 3.6 x 3.6 metros.

© Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

El análisis de los conceptos aquí recopilados abren la brecha para hacer una incitante búsqueda respecto al vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art. El objetivo del presente capítulo es mostrar los puntos fundamentales en común que están presentes en ambos campos, para poder dar curso al trayecto de esta investigación.

En primer lugar, se define el concepto de espacio que, como se expondrá, es el contenedor tanto de la arquitectura como del arte. Posteriormente, se presentan los términos de territorio y lugar, del cual, a su vez, se derivan otras nociones como son emplazamiento, no lugar y *terrain vague*. Todos estos, en su conjunto, delinean una esfera que contiene dentro de sí la idea de paisaje, por lo que representan, de este modo, un preámbulo en la exploración del tema.

Se consideran también los conceptos de estética, verdad y experiencia (en el sentido estético), y la ética. Principios sobre los cuales nos podemos introducir en el tema del arte, del cual también se explicarán sus principales desencadenantes como son la práctica artística, la obra de arte –concepto que ha ido cambiando hasta llegar a ser superado en la actualidad–, y la intencionalidad artística.

Por último, se hace una breve aproximación a los conceptos de diseño y arquitectura, que se analizarán con mayor amplitud dentro del tema «arquitectura del paisaje». Con esta serie de conceptos se marcan las bases que impulsaran el análisis sobre el vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art.

I.1. Espacio, territorio y lugar

En el entorno de la arquitectura como del arte contemporáneo, se habla de manera recurrente de espacio, territorio y lugar, no obstante, para poder abordar a cada uno de estos conceptos como expresión propia y de manera conveniente, es fundamental concretar a qué se refiere cada uno de ellos. Por esta razón, comenzaremos por una

definición en el sentido más amplio, y luego una más específica, que revelen lo que estos conceptos representan dentro de la arquitectura y del arte.

I.1.1. El espacio: una noción y una realidad

La palabra «espacio» proviene del latín *spatium*,¹ vocablo que se refiere a todo lo que nos rodea. Esta idea remite de inmediato al doble sentido de lo que nos orbita, es decir, lo intangible y lo tangible. De este modo, de acuerdo con el objeto de la presente investigación, se plantean dos vertientes a razón de esta idea: el espacio mental y el espacio físico.

Respecto a la primera inclinación, el espacio mental, se dice que éste es la noción inherente a la mente humana acerca de todo lo que nos rodea. Según I. Kant, éste corresponde a «las <formas a priori> de la intuición sensible»,² lo cual indica que lo primero que logramos captar como seres humanos respecto a la realidad, es el espacio, siempre que éste «no sea un término sacado de la experiencia externa».³ Esto sugiere que la vivencia del espacio, en principio, es interna e inherente a la existencia de los seres pensantes, puesto que «[...]el espacio es una especie de idea innata, una intuición pura que poseemos todos los hombres».⁴

El espacio es una noción propia que pertenece de forma exclusiva al recinto de las ideas, respecto al entorno. Por lo tanto, el espacio está, existe, se intuye y aparece en la mente humana como una idea «a priori» y, a su vez, está constituido de manera cultural y en constante transformación. De esta manera, se trata de un constructo mental que surge a partir de lo que el ser humano percibe, de lo que existe y gira en

¹ Según *Diccionario de Raíces Grecolatinas* (1995).

² Kant, I. (1982). *Crítica de la razón pura*, México: Porrúa. Idea retomada de la «Primera sección de la estética trascendental» donde trata el concepto de «espacio», pág. 43, citado en Maderuelo, J. (2008), *La idea de espacio: En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, pág. 11.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*. Se menciona en el capítulo «El espacio y el arte», donde Maderuelo hace una explicación del término que Kant aporta con respecto al tiempo y el espacio, las cuales son dos nociones innatas e inseparables por ende.

torno suyo; constituye así, el imaginario que el individuo crea respecto al ambiente que descubre.

Ahora bien, el espacio físico es la «extensión que contiene toda la materia existente»,⁵ o bien, «la parte que ocupa cada objeto sensible».⁶ Existen varias connotaciones del concepto de espacio según la disciplina que lo aborde, pero al final, todas infieren que el espacio es aquella extensión inmensa en donde están contenidas todas las cosas y que, a su vez, es la parte que cada una de éstas ocupa. Así por ejemplo, según la perspectiva de la física, el espacio se concibe como «el lugar dónde existen los objetos y los fenómenos físicos, donde éstos tienen una posición y una dirección relativas».⁷ En la astronomía, se le entiende como «la región tridimensional en la que se encuentra la materia y se llevan a cabo todos los eventos, que se prolonga en todas direcciones y que a veces se describe como infinita o finita, pero inconmensurablemente grande».⁸

De este modo, si hablamos del espacio físico, estamos considerando al «espacio exterior, a la región del universo que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre».⁹

Se toma en cuenta que «el espacio real es finito, teniendo los mismos límites que el universo de las cosas [...] El espacio imaginario es potencialmente infinito»,¹⁰ según la visión aristotélica:

⁵ Real Academia Española. (2001). Espacio. En *Diccionario de la Real Academia Española*. (22ª ed.) Madrid. Cambiar fechas según referencia del diccionario (De ahora en adelante RAE).

⁶ *Idem*.

⁷ Espacio. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 1 de abril de 2014 de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_\(f%C3%ADsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_(f%C3%ADsica)).

⁸ *Diccionario Enciclopédico de Ciencia y Tecnología, Tomo 4*. (2014). Primera Edición. Espacio. México: Prentice-Hall Hispanoamericana, pág. 2271.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Ferrater, M.J.(1999), *Diccionario de Filosofía. Tomo III*, Barcelona: Editorial Ariel, pág. 1081.

*Considerar al espacio como una «cualidad primaria» es suponer que el espacio existe con independencia del ser percibido. Pero si ser es ser percibido [...], el espacio es una idea, lo mismo que las cualidades secundarias como el color, el sabor, etc. Ello no significa que el espacio sea una ilusión; el espacio es una realidad».*¹¹

En torno al tema del espacio, respecto a las cuestiones de tridimensionalidad y a la zona de ubicación de las cosas, es imprescindible recordar la herencia de René Descartes, quien propone una ubicación de los cuerpos en el espacio en relación a su longitud, anchura y profundidad, para lograr especificar su sitio, es decir, un parámetro dentro del cual se «indica la situación o modo como un cuerpo se orienta».¹² De ahí entonces que utilicemos el plano cartesiano como un recurso gráfico para posicionar a los objetos y darles un sentido de orientación. En la actualidad, nos ubicamos «en la tercera edad del espacio, caracterizada por la condición de emplazamiento y vecinidad»,¹³ lo cual quiere decir que la percepción que poseemos respecto al espacio físico, se manifiesta en función de cómo interactuamos con las cosas a partir de cómo nos instalamos respecto a ellas, o viceversa, y de la cercanía o distancia respecto y entre las mismas.

Por otro lado, se encuentra el espacio urbano, el cual se define como un tejido complejo elaborado a partir de las relaciones sociales donde, en principio, son las prácticas culturales las que redibujan constantemente la imagen que se produce de esta red. El espacio de la ciudad está «[...] concebido como construcción social y como elemento activo de la comprensión de relaciones y prácticas sociales que especializan, transformando la estructura, la forma y la imagen urbana como las actividades humanas y el significado de la ciudad vivida por grupos y actores sociales diferentes».¹⁴

¹¹ Lo que Berkeley menciona como una «idea real», refiriéndose a la postura de Locke, citado en *Ibid.*, pág. 1083.

¹² Descartes en *Princ. Phil. II*, 4, citado en *Ibid.*, pág. 1082.

¹³ Maderuelo, *op.cit.*, pág. 23.

¹⁴ Ramírez, K. P. (2010). *Espacio público y ciudadanía en la Ciudad de México: Percepciones, apropiaciones y prácticas sociales en Coyoacán y su Centro Histórico*. México: Miguel Ángel Porrúa, pág. 21.

El espacio de la ciudad contiene un conjunto de valores que surgen a través de la interacción de sus ocupantes y esto, a su vez, se ve reflejado en su imagen urbana. Si hablar de espacio en el contexto de ciudad nos remite de inmediato a su infra y supra-estructura, es porque estos dos elementos son quienes lo configuran tanto de modo ideal como real.

I.1.1.1. Espacio y tiempo

El espacio está unido al factor tiempo, el cual le es imprescindible e inseparable. En la época de la ciencia contemporánea, el «espacio-tiempo» ha sido denominado, (definido y empleado originalmente en la física), como el «espacio tetradimensional formado por tres dimensiones que corresponden a las coordenadas espaciales ordinarias de longitud, anchura y altura, y una cuarta dimensión que corresponde al tiempo».¹⁵

Esta noción cobró importancia en la sociedad a partir de que A. Einstein publicó su *Teoría de la Relatividad*. Desde entonces, espacio y tiempo se han entendido como fenómenos inherentes. Cuando esta nueva visión permeó la manera de interpretar y ver el mundo del hombre contemporáneo, influenció también la visión del espacio de las artes y la arquitectura.

El espacio-tiempo determina la existencia de los objetos artísticos y arquitectónicos dentro de la realidad, puesto que es el tiempo el que determina el transcurso con y en relación a los objetos. Aquí es fundamental mencionar que «no sería el espacio, sino el tiempo, lo principal de toda forma estética o artística»,¹⁶ ya que «las formas artísticas no están en general para *crear espacios* [...] sino para *dar tiempo*. [...] *El sentido de la forma es el tiempo*».

La noción espacio-tiempo es experimentada por el espectador a través de la percepción. En este sentido, el espacio es el contenedor de los objetos, y el tiempo, el impulsor de los sucesos sobre los objetos, por lo cual éstos adquieren dirección sólo

¹⁵ *Ibid.*, pág. 2273.

¹⁶ Seel, M. en «Espacios de tiempo del paisaje y del arte», en Maderuelo (2007), pág. 44.

cuando la apreciación del sujeto está en transcurso y conjugación respecto a dicha conciencia.

En la actualidad, en el campo del arte se habla del espacio experimentado, al que se le ha añadido el factor «tiempo». Al ser un valor planteado y estudiado en las expresiones artísticas a partir de la intuición del espacio, deja como herencia los valores de movimiento, dirección y ritmo. Dentro del quehacer arquitectónico se presenta lo siguiente: *«Las cualidades espaciales de la arquitectura no se reducen al volumen encerrado en el interior de una construcción, por extenso o complejo que éste sea, sino a las cualidades volumétricas y rítmicas que provocan sus elementos constructivos en el espectador al moverse éste en su interior»*.¹⁷

Esto es un indicador de que «sólo a través del movimiento se puede llegar a comprender el espacio».¹⁸ Es probable que esto no se refiera a una comprensión consciente de esta noción, pero sí a una en la que todos los sentidos de la percepción humana entran en juego con el espacio. Para que los objetos cobren vida dentro del espacio es necesario su transcurso, lo cual sólo es posible a través de la noción del tiempo. Esto hace que el espacio sea intrínseco al tiempo, uno no puede ser sin el otro.

I.1.1.2. El espacio entorno al arte

Ahora nos dirigimos a hablar del espacio dentro del contorno de las artes plásticas. En esta disciplina, el espacio alude al lugar donde se pueden realizar, presentar y conservar las obras artísticas. Tanto para el arte contemporáneo como en la arquitectura del paisaje, el espacio se ha interpretado (por denotar a groso modo sus cualidades dentro de este ámbito), como el soporte básico o central en el cual se ejercen dichas actividades.

En el campo del arte, según J. Maderuelo, el concepto de espacio fue empleado por primera vez de manera explícita tomando en cuenta su valor y utilidad, hasta principios

¹⁷ Maderuelo, *op.cit.*, pág. 13.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 29.

del siglo XX. Aunque se debe aclarar que en el campo artístico «el espacio no es sólo una entidad que se abre con el roce, sino algo que se construye o, mejor, que es construido por el hombre»,¹⁹ debido a que la realidad del ser humano es enfrentar, y hasta cierto punto, evitar el vacío, entendiendo a éste como lo «falta de contenido físico o mental». ²⁰ El ser humano busca ubicarse en el espacio y encontrarse rodeado de objetos que le ayuden a mitigar la sensación de extravío y vacuidad, por lo cual surgen, en el campo del arte, los actos de construcción simbólica y re-significación del espacio, entre otros, como una reacción a la saturación espacial.

Al parecer, el concepto de espacio posee una connotación distinta –incluso en el arte– según la disciplina que lo estudie. Por ejemplo, desde la arquitectura, el espacio es el objetivo primordial sobre el cual el ser humano ha de plantear y resolver necesidades a partir de la realización de edificaciones. Cabe mencionar que en la actualidad, este concepto es un tema controversial, pues se debate sobre la idea supuesta de construir el espacio, en confrontación con la idea de construir dentro del espacio. De acuerdo con esto, parece pertinente citar a J. Nouvel, para quien está claro que «hablar del espacio con respecto a la arquitectura es casi tautológico [...] la arquitectura no es construir el espacio sino construir dentro del espacio». ²¹ Esta idea es un importante referente respecto a la noción de espacio en las prácticas culturales que se dedican a intervenirlo, modificarlo, significarlo, apropiarlo, etc., que puede abrir la oportunidad para actuar con el espacio, mas no a expensas de éste y de todo lo que en sí contiene.

Por otro lado, la construcción del espacio jamás es inamovible, es decir, se interviene el espacio en un fragmento temporal, y esta modificación permanece sólo un momento. Las experiencias y los fenómenos que surgen a partir de este acto son dinámicas, es un fenómeno que está sujeto a cambios constantes, tanto de manera tangible como intangible, lo cual nos habla, en primera instancia, de su carácter

¹⁹ *Ibid.*, pág 15.

²⁰ Vacío. Según el *Diccionario de la RAE*.

²¹ Nouvel, J. (2013). *Especies de espacios. Líneas de encuentro*. México: Arquine, (63). Primavera, pag. 115.

efímero: «La manera en la que se dice que un espacio va a ser transformado, y que la noción de cambio no es definitiva [...] nos da la impresión de que se construye para siempre. [...] El espacio en que estamos construyendo va a continuar, pero el fragmento del espacio en el que me encuentro sólo se va a modificar por un momento y posteriormente va a mutar».²²

Es importante considerar la condición efímera que poseen las intervenciones de toda índole dentro del espacio, aun cuando se pretenda cierta permanencia y durabilidad de éstas. Las intervenciones en el espacio siempre están determinadas por lo que sucede a cada instante, en cuanto a su presencia y a su percepción. El entorno es mutante, es variable, por lo tanto las cosas que se ubican a su merced responden de manera inevitable a estos valores como su única constante. Todo cambia, tanto lo interno como lo externo a la mente es transitorio, perecedero, nada es permanente. Aun cuando el registro memorial que poseemos respecto a los eventos y experiencias obtenidas de la realidad se revela en imágenes mentales que parecen estáticas, éstas se van adaptando a los cambios que percibimos de lo que nos rodea. Parece que es elemental ser conscientes de dicho escenario, puesto que ello nos dotará de la suficiente flexibilidad mental para comprender el encauce de las artes que trabajan con el espacio abierto.

En las prácticas de arquitectura del paisaje y del land art, el espacio es intervenido con la finalidad de proponer respuestas a las problemáticas y necesidades que han sido planteadas por el ser humano en torno a éste. Estas propuestas derivan en diversos medios que por lo general suelen ser tangibles, como la plástica, y en algunos casos intangibles, como la intencionalidad con que fueron resueltas dichas situaciones.

Existe entonces una forma específica de concebir al espacio dentro de las artes:

²² *Ibid.*, pag.116.

El espacio con el que trabaja el arquitecto o el escultor [...] está anclado a la superficie de la Tierra y posee la escala de aquello que, más o menos, puede ser abarcado por los sentidos [...] por lo tanto, las categorías de espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material. [...] Desde el arte hablamos de espacio en términos de lugar, sitio, enclave y entorno; calificamos algunos de estos espacios como parajes o paisajes y los catalogamos en categorías como bióticos, antrópicos, culturales o históricos.²³

El espacio físico del cual se parte para llevar a cabo los trabajos de intervención en el paisaje, está determinado por sus características geográficas, hidrológicas, ecológicas –todo lo que concierne al ámbito físico—. De allí emerge la percepción, la cual se puede comprender como el conjunto de pensamientos, emociones y sensaciones que se desprenden desde la experiencia con el paisaje. De esta manera, en términos del arte, el espacio adquiere nuevos valores, por lo que se le identifica a través de diferentes denominaciones como son lugar, sitio, e incluso paisaje, lo cual se verá con mayor detenimiento más adelante.

En las artes gráficas el espacio es considerado como la «zona en blanco creada por espaciamento»,²⁴ lo cual sugiere que dentro de los objetos diseñados se pueden colocar ciertos intervalos que causen la sensación de espacialidad.

I.1.2. El territorio: Espacio geográfico de la cultura

El «territorio», a grandes rasgos, es un área de la superficie terrestre específicamente delimitada. Según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*, «es la porción de superficie perteneciente a una nación, región, provincia, etc.» En este sentido, el territorio es un concepto político conferido a un área geográfica delimitada, sobre la que se encuentra asentada la población, y se encuentra sometido a una jurisdicción.

²³ Maderuelo, *op.cit.*, pág. 13.

²⁴ Espacio. Según el *Diccionario Enciclopédico de Ciencia y Tecnología*.

El territorio, en el sentido físico, es aquel cuerpo existente que ocupa la entera faz de la Tierra, es decir, es toda la superficie terrestre. También se le denomina litósfera, del griego λίθος, *litos*, «piedra» y σφαίρα, *sphaíra*, «esfera», la cual está conformada por la corteza terrestre y la continental. He aquí donde suceden todos los fenómenos geológicos de carácter endógeno, como la erosión, el vulcanismo, la sismicidad, entre otras. Un bello e impactante ejemplo del desgaste producido sobre las elevaciones terrestres se ubica en la provincia de Gansu, en la República Popular de China, como se muestra en la figura I.1.1.



Figura I.1.1. *Eventualidades geológicas hechas esculturas.*
Parque geológico de Znagye Danxia.
China. © Pheterson.

Dentro de un paisaje que ocupa un área aproximada de trescientos kilómetros cuadrados, se extienden capas verticales hechas de rocas sedimentarias, arena y algunos minerales pigmentados en diversos tonos rojizos. Dichos estratos se han ido acumulando a lo largo de un periodo de aproximadamente 24 millones de años, a través de la compactación natural, y son el resultado del efecto del desgaste creado por los factores climatológicos.²⁵ Este lugar es un extraordinario ejemplo de lo que se puede considerar como una impresión del tiempo sobre el territorio.

El territorio es el objeto de investigación de la geografía, la cual estudia la superficie terrestre y los asentamientos humanos ubicados en el territorio, junto a otros términos comúnmente utilizados en el ámbito como son lugar, paisaje, región, los cuales que se forman a partir de las relaciones establecidas entre el ser humano y el espacio geográfico.²⁶

Desde el enfoque de la biología, el territorio «es el espacio ocupado por un individuo de una especie determinada y que defiende contra la invasión de otros congéneres».²⁷

Desde el punto de vista del urbanismo y de la arquitectura del paisaje, el territorio es todo aquel terreno organizado de manera natural y artificial que conforma un lugar dentro del cual se engloban los ecosistemas y las culturas propias que, a su vez, lo caracterizan y le dotan de una identidad. Cabe decir entonces que: «El territorio se valora entonces como lugar de inscripción de la cultura y como «soporte de la memoria colectiva» que reúne los elementos geo-simbólicos e identitarios en el entorno construido. [...] el territorio como expresión y resultado de los procesos y relaciones en las que intervienen la sociedad y las instituciones».²⁸

²⁵ Daril, de la N. (2014). Las impresionantes montañas de colores de Zhangye Danxia. En <http://www.ojocientifico.com/5345/las-impresionantes-montanas-de-colores-de-zhangye-danxia>, consultado el miércoles 2 de abril de 2014.

²⁶ Territorio. Según el *Diccionario de la RAE*.

²⁷ Territorio. (2014) Diccionario Enciclopédico Grijalbo, Tomo 5, Barcelona: Grijalbo Mondadori pág. 1799.

²⁸ Ramírez K., *op.cit.*, pág. 22.

Esto implica también que al territorio se le considere, desde el enfoque artístico, como el espacio de la cultura cuyo contenido está hecho «con significados emotivos [propios] de la historia colectiva y de la memoria personal»,²⁹ ya que esta área geográfica es el único escenario donde los actos sociales suceden.

I.1.2.1. El emplazamiento

Surge ahora un término emparentado con el espacio y el territorio, el «emplazamiento». Según su definición, éste se refiere a la «situación, colocación, ubicación»³⁰ de algo; a su vez, es semejante al «lugar» y al «sitio». Cuando en el ambiente arquitectónico y artístico se habla de emplazamiento, se refiere al vínculo existente entre una intervención o pieza y su entorno, es decir, al territorio que lo sustenta, de tal manera que todos éstos aspectos logran integrarse. Esto es una premisa en la corriente del land art, ya que ésta asume que «la obra no está ubicada en un emplazamiento, es el emplazamiento»³¹ en sí.

Aquí resulta conveniente hablar sobre el territorio como emplazamiento desde el punto de vista de la arquitectura, en comparación con el del arte, sobre todo el contemporáneo. La postura que ha prevalecido entre los arquitectos y urbanistas, define al territorio como un terreno con potencial para ser explotado, modificado a partir de la realización de edificaciones. La visión de los artistas, desde los pintores, los escultores, y hoy en día quienes trabajan con medios alternativos, ven aquí un espacio simbólico dentro del cual re-significan, narran, confrontan y debaten. Esto hace que existan dos intencionalidades radicalmente distintas respecto a la forma de concebir el territorio: un espacio construible *versus* un espacio simbólico.

²⁹ Maderuelo, *op.cit.*, pág. 17.

³⁰ Emplazamiento. Según el diccionario de la RAE.

³¹ Según Oppenheim, exponente del land art, citado en Lailach M. (2007). *Land Art*. Köln: Taschen, pág. 80.

I.1.3. Lugar y sitio

Ahora bien, el «lugar» es aquél «espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera, [es un] sitio o paraje».³² El lugar es en sí mismo el espacio geográfico entendido como territorio. Maderuelo dice que «a través de la emotividad de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, se convierte en *lugar*. [...] En realidad, todos los lugares son culturales».³³

En el campo del arte y de la arquitectura contemporáneos, la idea de lugar se origina a partir «de las relaciones de continuidad y contigüidad establecidas entre los cuerpos»,³⁴ es decir, cuando un sujeto u objeto encuentran su propio límite físico y el de otros cuerpos. De modo que «el lugar, por tanto, sirve en primera instancia, para escribir la naturaleza, es decir, para contarla».³⁵

Con esto emerge la importancia del lugar dentro del arte cuando se le denomina «sitio específico», y dentro de la arquitectura cuando se le denomina «terreno»; ambos términos son maneras propias de denominar al lugar ocupado por una pieza o una obra en cada una de estas disciplinas. Esto muestra la cercanía y la semejanza entre la arquitectura y el arte en torno a la idea de territorio.

Puesto que el lugar es el espacio construido por las sociedades y su cultura, desde este mismo enfoque artístico y arquitectónico, se comprende como «espacio-significado» a aquel lugar que ha adquirido nuevos valores a partir de los procesos y prácticas socio-culturales.

La obra plástica en algunas de las expresiones artísticas que emplean al paisaje, –como es el caso del land art– es considerada como el lugar en sí, ya que éste es mostrado a partir de la intencionalidad artística según la conceptualización e

³² Según definición del Diccionario de la Real Academia Española.

³³ Maderuelo, *op.cit.*, pág. 17.

³⁴ *Ibid.*, pág. 16.

³⁵ Raquejo, G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea. pág. 73.

intervención de cada artista. Esta idea se resume mejor desde la voz de Andy Goldsworthy, uno de los exponentes de esta corriente, quien dice que «la obra es el lugar».³⁶

Aparece también la palabra «*sitio*», la cual significa aquel «espacio que es ocupado o puede serlo por algo».³⁷ En el campo del arte contemporáneo, posee una connotación específica, «presupone un espacio donde se ha establecido un orden previo [...] siendo, por tanto, más determinado y definido que el lugar».³⁸ Para establecer un punto claro de distinción entre lugar y sitio, de acuerdo con este enfoque, se puede decir que el primero corresponde al espacio que se constituye a través de la relación con un entorno determinado, y que el segundo es aquél que se ocupa.

I.1.3.1. Lugar y no lugar

En seguimiento a lo anterior, aparece el popular binomio «lugar» y «no lugar»,³⁹ planteado por Marc Augé. El autor parte de una concepción del espacio expresada «en los cambios de escala, en la multiplicación de referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables»,⁴⁰ de donde el «no lugar» es, en principio, lo opuesto al concepto de «lugar». Debido a la frenética progresión de la ciudad, se generan toda clase de espacios, y dentro de estos, los «no lugares», es decir, aquellos sitios en los que se «pasa»; estos ocupan un lugar de manera real, si embargo, en ellos no se producen relaciones sociales o culturales. Sitios como los cajeros automáticos, las ventilas de las vías subterráneas de los trenes, los almacenes exprés, las gasolineras, etcétera.

Es decir, «no lugar» se refiere a «tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes, como los medios de transporte mismos o

³⁶ Lailach, *op.cit.*, pág. 50.

³⁷ Sitio. Según el *Diccionario de la RAE*.

³⁸ Raquejo, *op.cit.*, pág. 71.

³⁹ Augé, M. (2000). *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, pág. 83.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 40.

los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta»,⁴¹ lo cual se puede explicar mejor en palabras del mismo Auge:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar. [...] la sobre modernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana,⁴² no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de «lugares de memoria», ocupan allí un lugar circunscripto y específico.⁴³

Aun cuando al *no lugar* se le pueda pensar como la contrario a un sitio, es importante aclarar que su existencia es tan evidente como la de un *lugar*. El *no lugar* es una reinscripción, o el conjunto de éstas que ocurren de manera perecedera dentro de los lugares. En este fenómeno, resurge la dialéctica de la memoria de un lugar con respecto a lo que sucede de paso, o bien, no sucede dentro de estos. Esto se resume de la siguiente manera: un no lugar es la forma de designar a dos realidades que son y están para complementarse entre sí: los espacios urbanizados que se pueden considerar como «de paso», y la relación que los sujetos guardan con respecto a estos mismos.⁴⁴

En el ámbito artístico contemporáneo, se retoma la idea (empleada por primera vez por Robert Smithson como *site* y *non site*) de *no lugar* como «[...] una imagen lógica tridimensional y abstracta que, sin embargo, representa un emplazamiento real. Gracias a esta metáfora [...] un lugar puede representar otro lugar al que no se asemeja».⁴⁵ Esta idea imprimió la esencia del trabajo artístico de Smithson como se muestra en la figura I.1.2. En tal conceptualización se evidencia el antagonismo

⁴¹ *Ibid.*, pág. 41.

⁴² Refiriéndose a la corriente fundada a partir de la poesía y crítica artística de Charles Baudelaire (1821-1867).

⁴³ Auge, *op.cit.*, pág. 83.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 98.

⁴⁵ Lailach, *op.cit.*, pág. 86.

existente entre el paisaje natural y el antrópico, «estos términos expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y no natural».⁴⁶ Tal conceptualización cobra cierto auge al ser expuesto dentro del land art.

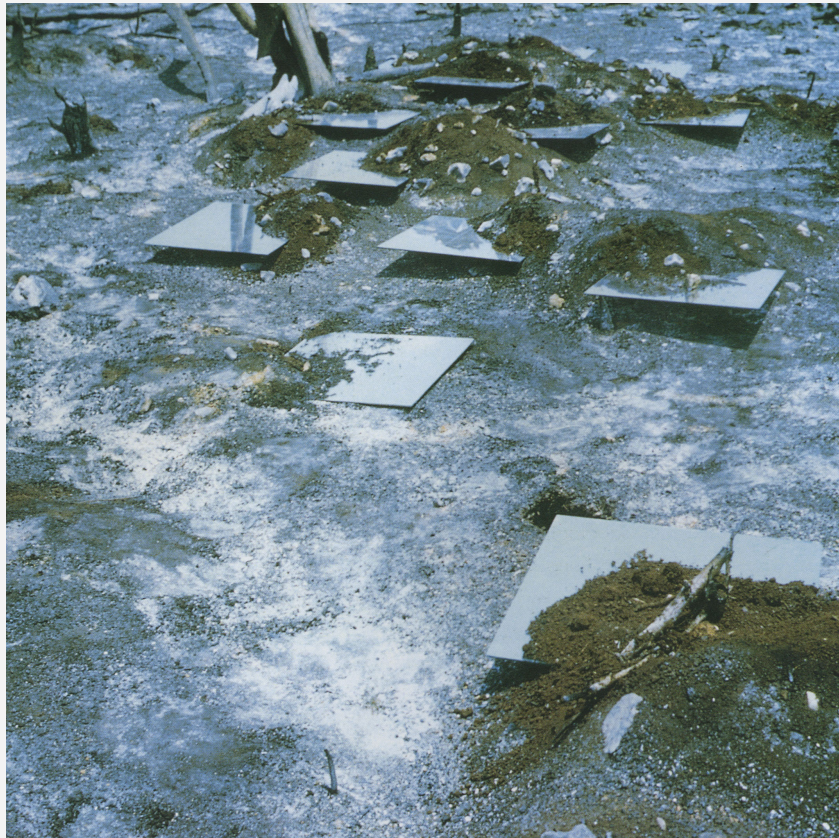


Figura I.1.2. *El no lugar como motivo artístico.*
Robert SMITHSON, (1979). *Primer emplazamiento de espejos.*
Yucatán. © Krauss, 1979.

Dentro de su obra, Smithson recupera esta visión a través de una dialéctica entre el interior y el exterior, entre el adentro y el afuera, como un binomio que significa de manera estética al yuxtaponer lo natural con lo abstracto. Esto se explica mejor al decir que «lugar es, en un sentido, lo físico, la realidad cruda, es la tierra o el suelo en que se

⁴⁶ Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido.* (59-74). *October* 8. Primavera. Retomado de una publicación (s.a.), pág. 66.

interviene. El no-lugar es una abstracción de aquél».⁴⁷ Así que ambos dominios están relacionados de manera inherente.

De ahí el desprendimiento de la idea de *no lugar* la cual, según se ha visto, responde a lo inverso de lo que se entiende por *lugar*, es decir, a lo artificial, lo construido culturalmente, y que por consecuencia, posee una «existencia clonada en cualquier espacio»,⁴⁸ revelando así toda una «teoría de los sitios sin identidad».⁴⁹

I.1.3.2. Terreno baldío

Relativo a esta idea anterior, aparece lo que se conoce como «terrain vague», de la expresión francesa que literalmente al español se traduce como terreno baldío. El término se asocia al «célebre poema-objeto de André Bretón sobre el «terrain vague», o espacio para el inconsciente [y a las] derivas situacioncitas de los años 40 y 50 y los proyectos y transformaciones de Smithson o MattaClark».⁵⁰ Terrain vague se propone como una metodología para conocer la ciudad; Solà-Morales se refiere a este concepto como «la forma de la ausencia»,⁵¹ definido así como «un lugar vacío, sin cultivos ni construcciones, situado en una ciudad o en un suburbio, un espacio determinado sin límites precisos. Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente».⁵²

Para poder acceder a estos baldíos es necesario navegar por la ciudad, lo cual es posible si se camina a la deriva. Sólo así se han de encontrar estos intersticios

⁴⁷ Raquejo, *op.cit.*, pág. 77.

⁴⁸ Matos, R. G; Raquejo G, T. (dir. de tesis) (2008). *Intervenciones artísticas en «espacios naturales»* [Tesis doctoral] Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España, pág. 181.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 191.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 186.

⁵¹ Solà-Morales, M.J. (1996). Presente y futuros. *La arquitectura en las ciudades*, pág. 9. Consultado en hackitectura.net/escuelas/tiki-download_file.php?fileId=23; el viernes 20 de diciembre de 2013, a las 16:54 hrs.

⁵² Solà-Morales, M.J (1995). «Urbanité Interscille». *Inter Art Actuel* citado en Careri, F.(2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*, (Land&Scape Series). Barcelona: Gustavo Gili, pág. 40.

urbanos, dentro de «una ciudad en la cual los *espacios del estar* son como las islas del inmenso océano formado por el *espacio del andar*». ⁵³

Este concepto es utilizado principalmente en investigaciones de fenómenos sobre el territorio y la ciudad en el arte contemporáneo y los estudios urbanos, en donde se expone que «la relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de libertad, de expectativa, es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* en las ciudades tienen en la percepción de la ciudad contemporánea en los últimos años». ⁵⁴ Es fundamental comprender esta idea dentro del presente estudio, ya que es a partir de ésta que se logra poetizar al vacío como una oferta de todas las posibilidades espaciales que sugieren la naturaleza del mismo. Esto es viable únicamente si se comprende tal ausencia, según lo siguiente:

Vacío por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación. [...] La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora, el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la identificación del terrain vague. Se convierten de este modo en indicios territoriales de los problemas estéticos y éticos que plantean, envuelven, la problemática de la vida social contemporánea. ⁵⁵

Los argumentos planteados dentro de esta visión son retomados en la narrativa de algunas de las piezas de land art, lo cual es ejemplificado en la figura I.1.3. Como se verá adelante, de ahí surge la importancia de comprender esta substancial abstracción respecto a los baldíos que se encuentran en las urbes, y que ha sido un punto referente para realizar propuestas plásticas, así como arquitectónicas en torno al paisaje.

⁵³ Careri, *op.cit.*, pág. 21.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*



Figura I.1.3. *La utilización del terreno baldío como motivo artístico.*
Agnes DENES, (1982). *Wheatfield – A confrontation*.

Nueva York. © Denes.

I. 2. Estética y ética

Para introducir el tema del arte en lo que concierne a su esencia y apreciación, así como a los valores y categorías entorno a la percepción del objeto artístico (lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo grotesco),⁵⁶ se parte de la «estética».

La estética es una ciencia ubicada dentro de la filosofía, la cual tiene como objeto el estudio de la naturaleza y la percepción de lo bello, así como la teoría del arte.

⁵⁶ Según las categorías mencionadas en «Las categorías estéticas» en la Tercera Parte del libro de Sánchez Vázquez, Adolfo (2007). *Invitación a la estética*. Ensayo 'Arte'. 1ª Edición. México: Debolsillo, págs. 143-250.

Estudia las razones y las emociones estéticas, las diversas formas y cualidades del arte,⁵⁷ así como lo eminente o lo disonante, entre otras cuestiones.

«Estética» se deriva de las voces griegas αἰσθητική (aisthetikê) «sensación, percepción», de αἴσθησις (aisthesis) «sensación, sensibilidad», e -ικά (ica) «relativo a»⁵⁸. Los griegos englobaban dentro de este concepto todo lo que es susceptible a la sensibilidad humana, todo lo que afecta a los sentidos. G. Leibniz denominó estética como el acto «de pensar hermosamente»,⁵⁹ lo cual a su vez, sólo se puede conseguir a través del pensar intelectual, lo que se denomina *distincta cogitabilitas*.⁶⁰

Existe también otro concepto que se aproxima a la estética: la «calología», cuya etimología καλός (kalos), que significa «bello», la define como la ciencia de lo bello.⁶¹ Lo estético es entonces «lo relativo a la percepción mental de las sensaciones».⁶²

A partir de haber acuñado la palabra *aesthetica*,⁶³ A.G. Baumgarten define a la «estética» como «la ciencia de lo bello», y «estudio de la esencia del arte, de las relaciones de ésta con la belleza y los demás valores».⁶⁴ En su mismo planteamiento, se habla de otros dos elementos: el «descubrimiento de la facultad del objeto estético», y otro, que se refiere a la «concepción de la verdad estética».⁶⁵ El primero se refiere a cómo la intuición sensible, —que representa una manera de conocimiento individual denominado como «análogo de la razón»—, es el medio único para lograr «significar la

⁵⁷ Estética. Según el *Diccionario de la RAE*.

⁵⁸ Estética. Según *Diccionario de Raíces Grecolatinas*.

⁵⁹ G. Phil. VII, pág. 290: «distincta cogitabilitas dat ordinem rei et pulchritudinem cogitandi», citado en Soto Bruna, M.^a Jesús. (2007). *La «aesthetica» de Baumgarten*. España: Servicio de Publicaciones de Navarra, pág. 181-190 pág. 189.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Calología. Según el *Diccionario de etimologías grecolatinas*.

⁶² Morris, C. (1996). *Diccionario Enciclopédico de Ciencia y Tecnología. Tomo II*. Primera Edición. México: Prentice-Hall Hispanoamericana, pág. 859.

⁶³ Dicha palabra fue empleada por primera vez por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1735), en su tesis doctoral *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*.

⁶⁴ Aesthetica. (s.f). En *Wikipedia*. Recuperado el 13 de mayo de 2013, de: <http://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetic>.

⁶⁵ Soto Bruna, (2007). *La «aesthetica» de Baumgarten*. España: Servicio de Publicaciones de Navarra, pág. 181-190 pág. 189.

facultad del objeto estético».⁶⁶ Esta facultad se refiere al conjunto de valores agregados al objeto que es descifrado a partir de esta intuición. En cuanto a la verdad estética, ésta se puede definir como la expresión de la armonía existente entre los objetos y sus representaciones: «*La verdad estética requiere de los objetos pensados pulcramente el nexo o conexión entre los elementos representativos y lo conocido, pero sólo en cuanto esto es conocido sensiblemente [...] y por la facultad propia del objeto estético: el analogum rationis*».⁶⁷

De acuerdo con Soto, lo anterior expresado, trata de una estética «racionalista» que además da prioridad a los contenidos. Este enfoque, respecto a esta ciencia, es adecuado en la investigación, ya que es el más sencillo y básico para develar su aproximación teórico-conceptual.

El mismo Soto, con una visión contemporánea, propone que «la estética será la ciencia del conocimiento sensible que se ocupe de la belleza»,⁶⁸ cuyo fin es la perfección de tal conocimiento. Este conocimiento se entiende como «aquellas pequeñas percepciones»⁶⁹ respecto a los objetos donde se ubica el «goce estético»,⁷⁰ y cuyo objeto es la belleza en sí, que significa «reflejar el orden perfecto que existe ya en el universo».⁷¹

De acuerdo a lo antes mencionado, la importancia de la instrucción estética se encuentra en la forma de conocer y establecer una relación con el mundo que nos rodea; es una condición, no siempre incluida, aunque necesaria en la vida humana, de entendimiento y percepción de nosotros mismos. De esto depende en gran medida la manera en la que interactuamos con el entorno, para poder entablar relaciones basadas en el diálogo y el respeto.

⁶⁶ En Sectio I, de la *Aesthetica*, citado en Soto, *op.cit.*, pág. 185.

⁶⁷ En Sectio I, de la *Aesthetica*, parag. 435 y 437, citado en Soto, *op.cit.*, pág. 189.

⁶⁸ Soto, *op.cit.*, pág. 184.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, pág. 18.

Por ello es sensato decir que la estética puede y debe ser considerada como una herramienta personal que nos permita emprender la auto-comprensión a partir de los vínculos establecidos con la otredad, o bien, desde las palabras de Acha, se estima que «la educación estética sería una instrumento ideal y primordial para emprender con eficacia nuestro autoconocimiento».⁷² Como individuos que somos, se requiere emprender el camino de saberse a sí mismo para establecer relaciones con el exterior de una manera consciente y responsable. Aunque si bien el autoconocimiento es algo que hacemos a la par de relacionarnos con el entorno, es básico comenzar desde el interior. La estética nos puede encaminar en este trayecto. Se trata de pensar hermosamente a partir de percibir el universo en todas sus categorías estéticas; como veremos después, la ética detona el poder de estas ideas a través de los actos.

I.2.1. Experiencia y práctica estéticas

La «experiencia estética» es «el resultado de percepciones sensibles o de imágenes sensibles, todas poseedoras de algún significado».⁷³ Por lo tanto, el resultado de esta experiencia es el sentimiento (no el sentimiento primario ó meramente sensacional) que posee un significado profundo y que comunica algo, ya sean ideas, pensamientos o incluso una visión particular respecto a algo tan completo como el mundo. La experiencia estética es la realidad a la que nos referimos al hablar de belleza, la cual está fundada en:

[...] encontrar qué percepciones o imágenes sensibles significan emoción [...] expresiones de ella, como las palabra expresan pensamientos o las sonrisas afectos [...] no es la expresión del pensamiento ni la comunicación de esta expresión, ni de la sensación, ni tampoco de actos voluntarios, sino la expresión de una emoción en una

⁷² Acha, J. (2004). *Educación estética escolar y profesional*. México: Trillas, pág. 20.

⁷³ Carritt, E. F. (1948). *Introducción a la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, págs. 39-52. El autor cita a Kant para enriquecer a este concepto, donde se menciona que en Cartas sobre la educación estética del hombre, «define la experiencia estética como la satisfacción del impulse del juego, y da a este vocablo la peculiar significación de una feliz armonía entre los impulsos sensibles o apetitivos y lo racional y moral».

*psique individual; y la comunicación de esta expresión a otras psiques es la obra de arte, lo cual requiere una técnica.*⁷⁴

En otras palabras, la experiencia estética nos acerca a la comprensión del arte y sus significados, a su deleite y contemplación; implica una cohesión mental del sujeto con la imagen producida a partir de la percepción del objeto. La estética nos acerca a la experimentación (sea esta racional o sensible) del placer que produce contemplar la belleza, entendiendo a esta como la verdad.

Otro concepto que aparece en este sentido es la «práctica estética», la cual consiste en ejercer la sensibilidad en vínculo con los objetos a través de diversas actividades humanas, las cuales pueden ser de índole social o cultural, hasta artística. A partir de estas percepciones, se produce y construye la concepción del mundo de manera personal, lo que forma así la «práctica estética».

1.2.2. Percibir lo bello

Las cosas son únicamente objetos en el espacio formadas tan sólo por la materia y la energía que las componen, es decir, no son bellas o feas por sí mismas. Las etiquetas de lo bello y lo feo son valores que se adjudican a los objetos a partir de la relación con el sujeto, ya sea en la contemplación o en la creación de éstos. De esta forma, surge la cuestión de definir «lo bello».

Lo bello, en el sentido más estricto de la filosofía, es la «idea eterna, perfecta, inmutable, de la que participan temporal, imperfecta y diversamente las cosas empíricas bellas»,⁷⁵ según lo que decía Platón, entre los siglos VII y VI a.C. Lo bello se explica como «esplendor de la forma en lo sensible»⁷⁶ y como «modo de estar presente la verdad como desvelamiento del ser»,⁷⁷ según J. Maritain y M. Heidegger. Para Carritt, «bello significa aquello cuya contemplación es buena [...] nos hace mejores [...] posee

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁷⁵ Sánchez, *op.cit.*, pág. 166.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

un valor de perennidad [...] nos proporciona un conocimiento inmediato que también podría obtenerse por una demostración científica».⁷⁸ Cuando consideramos que algo es bello, quiere decir que se han depositado algunos valores, puesto que las cosas por sí mismas no significan y por lo tanto no poseen cualidades como la belleza:

*[...] si la belleza existe o depende de una significación, y el sentido o significado de cualquier cosa depende de nuestra naturaleza o de ciertas asociaciones adquiridas con la cosa, la «belleza» de ésta no es una cualidad que realmente tenga, sino sólo su posibilidad para llegar a ser significativa de algún modo para cualquiera de nosotros [...] No sólo tienen que ser significantes, sino sensiblemente significantes [...] Entonces, estamos obligados a decir que no son las cosas físicas las que propiamente deben llamarse bellas, sino sólo las «ideas» que tenemos de ellas.*⁷⁹

Lo bello es entonces aquello a lo que se le atribuye la cualidad de belleza.⁸⁰ De tal modo, la belleza existe tanto en la naturaleza como en las creaciones artísticas. Ésta se define como la propiedad de los objetos que hace amarlos y disfrutarlos, e infunde en el sujeto un deleite espiritual. Mas se ha de considerar que sólo hay belleza en las cosas cuando hay belleza en las ideas que las crearon,⁸¹ y esto puede decirse de las cosas hechas bajo la premisa del arte. Incluso, para F. Hutchenson «no hay belleza en ningún objeto que no tenga relación con la mente que lo percibe»,⁸² lo cual indica que la belleza puede estar en la idea con que es concebido un objeto, pero también puede manifestarse en este mismo, a partir de la sensación del espectador. Para Baumgarten «la belleza estética representa sensiblemente la *unidad* de los objetos».⁸³

Carritt también menciona que «a pesar de no ser posible atribuir con propiedad la belleza a las cosas físicas, sí podemos adjudicarla a las imágenes percibidas o

⁷⁸ Carritt, *op.cit.*, pág. 26. El autor plantea algunas definiciones de lo «bello» a partir del pensamiento aristotélico, citando a Aristóteles en su *Análítica Post.*

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 25-33.

⁸⁰ Idea basada en la definición proporcionada por el *Diccionario de la RAE*.

⁸¹ Una idea aproximada a lo que mencionaba el arquitecto estadounidense Lebbeus Woods (1997), en su libro *Radical Construction*, cuando se refería a las formas arquitectónicas como bellas, sólo cuando la idea que las concibió es bella.

⁸² Hutchenson F. (1725). *Ideas of Beauty and Virtue*. Londres, citado en Carritt, *op.cit.*, pág. 25-33.

⁸³ Baumgarten, *Metaph.* Parag. 439, citado en Soto, *op.cit.*, pág. 189.

figuradas que tenemos de ellas»⁸⁴. A este fenómeno de la mente humana, el mismo autor lo denominó como «significado sensible». Esto es un indicador de que las cosas nos significan únicamente cuando nos relacionamos con ellas. De este modo, el «significado o expresión no es sino una relación entre aquello que es expresivo y la mente para quien es expresivo o que se expresa en ello a sí misma».⁸⁵ La visión particular de cada individuo es determinante para la valoración que hace éste sobre las cosas y sucesos que percibe.

1.2.3. La ética: Actos bellos en el porvenir

Ahora bien, la «ética», del lat. *ethicus*, y del gr. ἠθικός,⁸⁶ se refiere a lo recto, conforme a la moral.⁸⁷ Este término, a su vez, deriva de ἥθος que significa, «costumbre».⁸⁸ Por ello, a menudo se ha definido a la ética como «la doctrina de las costumbres, sobre todo en las direcciones empiristas».⁸⁹ Se supone que existe una verdad estética, tal como se ha visto con Baumgarten, que está íntimamente vinculada con la verdad moral, ya que «es necesaria la virtud en el hombre para reconocer la perfección de un objeto bello e incluso para lograr expresar la conveniencia de los signos sensibles con lo representado en la mente».⁹⁰ Esto incumbe a la estética, ya que para poder ejercer tal virtud, tanto en la identificación como en la expresión de lo bello, «se requieren necesariamente la perfección, tanto la [...] de la obra como la del sujeto, siendo esta última perteneciente al ámbito de la ética».⁹¹ Se sabe entonces que la ética se ocupa del perfeccionamiento del ser humano desde la primacía hasta lo positivo y la pulcritud.

Dentro de este concepto se ha evocado a la virtud, dado que en filosofía se habla de las «virtudes del Espíritu».⁹² Para la realización de estas virtudes, el alma dispone de

⁸⁴ Carritt, *op.cit.*, pág. 165.

⁸⁵ Carritt, *op.cit.*, pág. 165.

⁸⁶ Según el *Diccionario de etimologías grecolatinas*.

⁸⁷ Según la definición que proporciona el *Diccionario de la RAE*.

⁸⁸ Ferrater, *op.cit.*, pág. 1141.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Aesth. parag. 435, citado en Soto, *op.cit.*, pág. 188. Estas siglas tanto como la del 82 no son claras

⁹¹ Soto, *op.cit.*, pág. 188.

⁹² Jackson, W.M. (1972). *Enciclopedia Práctica Jackson. Tomo V.* (13va. Edición). México: W. M. Jackson, pág. 31.

medios específicos que son: «la inteligencia, el arte, la ciencia, la prudencia y la sabiduría».⁹³ Estas cualidades del ser, ejercidas en conjunto de acuerdo con la ética, dirigen el hacer hacia el porvenir y la posibilidad, cuando el «objeto de la virtud es siempre el futuro, al conocer por efectos sus causas»,⁹⁴ según lo que planteó Aristóteles (s. IV a. C.) en su *Ética a Nicómaco*. De tal modo que el actuar ético signifique estar «dentro del orden universal de la existencia, la esfera de la moralidad»,⁹⁵ es decir que permanecer dentro de estos bordes, de algún modo implica la plenitud del ser a obrar con belleza y libertad del ser al expresarse con pulcritud.

I.3. Arte

A lo largo de la historia de la humanidad, se han dicho ya muchas cosas sobre el arte. Para esta investigación es más conveniente tomar en consideración algunas definiciones que nos aproximen a comprender la etapa del arte actual en torno al presente enfoque.

El término arte deriva del latín *ars*, *artis* y del griego *τέχνη*⁹⁶, de manera usual se ha traducido como «arte».⁹⁷ El arte es la virtud, disposición y habilidad para hacer algo; es la manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.⁹⁸ Existen diversas acepciones del arte según la corriente del pensamiento y el enfoque de historiadores de arte, filósofos y artistas.

Se ha visto que la estética tiene como cometido el tratado de lo bello, de tal modo que el «artista» es quien posee la capacidad de «representar lo perfecto, lo hermoso»,⁹⁹ la verdad estética en sí. Así que el artista es, según Leibniz, el individuo capaz de expresar todo su ser para así reflejar la fluidez existente en la armonía

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 32.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Según el *Diccionario de etimologías grecolatinas*.

⁹⁷ Ferrater (1999), *op.cit.*, Tomo I, pág. 246.

⁹⁸ Según el *Diccionario de la RAE*.

⁹⁹ Soto, *op.cit.*, pág. 186.

procedente de todo lo bello, para despertar en sus congéneres los más elevados sentimientos que revelan verdad,¹⁰⁰ en la que se pueda percibir «felicidad, placer, amor, perfección, ser, fuerza, libertad, coincidencia, orden y belleza unidos entre sí».¹⁰¹

Para G.W.F. Hegel el arte se define como «el espíritu manifestándose en lo sensible» el cual «no es algo puramente material»,¹⁰² y éste «no puede servirse de simples signos, sino que debe dar a los significados su correspondiente presencia sensible».¹⁰³ También nos dice que «por medio del arte el hombre hace explícito para sí mismo lo que él es. El arte tiene que excitar nuestros sentidos, nuestros sentimientos, nuestras emociones».¹⁰⁴

Para el poeta británico W. Wordsworth el arte es «la facultad de humanizar a la naturaleza, de infundir los pensamientos y pasiones del hombre en todo aquello que es objeto de su contemplación».¹⁰⁵ Desde el punto de vista del escritor ruso L. Tolstoi, el arte «es evocar un sentimiento experimentado, y luego por movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras, transmitirlo a los demás».¹⁰⁶

Para Ferrater, quien a su vez se basa en la visión de Aristóteles, «el arte trata de algo que llega a ser»; es «un estado de capacidad para hacer algo», que se traduce de forma específica en la «producción».¹⁰⁷ Esto significa que el arte está presente en el individuo cuando éste ejerce la virtud de construir algo, de producirlo, materializarlo a partir de una idea. El mismo autor concluye diciendo: «el arte no pretende decir lo que es, o cómo es, o por qué es, sino hacer que algo sea».¹⁰⁸

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 187.

¹⁰¹ Leibniz G. (1966). *Acerca de la Sabiduría*, 3ª. ed. Hamburg: Editorial Cassierer, pág. 493-494; cfr. la edición de G. Grua, pág. 584-588. Citado en Soto, *op.cit.*, pág. 187.

¹⁰² Hegel. (1981). *La Arquitectura*. Barcelona: Kairós, pág. 17.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 39.

¹⁰⁴ Carritt, *op. cit.*, pág. 176.

¹⁰⁵ *On Poesy and Art*, citado en Carritt, *op.cit.*, pág. 175.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 176.

¹⁰⁷ Ferrater, *op. cit. Tomo I*, pág. 247.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 248.

Una de las definiciones de arte más actuales es la de Shiner, quien dice que el arte es la actividad o producto realizado por el ser humano, cuya finalidad es expresar valores filosóficos y estéticos a través del impacto que se produce en el espectador a partir de su relación con la pieza artística, cuya intención y efecto es causar emociones, pensamientos, y en general, una visión específica mediante recursos plásticos, sonoros, lingüísticos, mixtos, etcétera.¹⁰⁹

I.3.1. Actividad y pieza artística

Cuando se habla de arte, se suele hablar de «actividad artística». Es preciso hacer una distinción entre ambos conceptos, ya que no son lo mismo, aunque es común que se mencionen para referirse a cosas semejantes. Según Lambert, «la actividad artística es el derecho a explorar y explotar, a su vez y a su manera, una idea o un pensamiento, y de la misma forma plasmarla».¹¹⁰ En este sentido, se entiende que ésta es el acto de ejercer y realizar el arte, de llevar a la práctica ideas y conceptos, o la visión u emoción que se quiere expresar.

El resultado de la actividad artística está considerado como la «obra de arte», es decir, el proceso creativo que llega a su fin materializado en un producto u objeto terminado. Este concepto proviene del Renacimiento, según lo siguiente:

Llegado el Renacimiento italiano, y más todavía desde el siglo XVII-XVIII, se desgaja la acción del técnico o artesano de la del «artista». Aparece así por primera vez la diferencia entre artesano o técnico y artista. En la Edad Media ars significaba lo que para los griegos téjne [...] Pero ahora ars viene a estar como incluida exclusivamente en el accionar del «artista». [...] El artista cumple con un acto propio, ontológico: expresa la

¹⁰⁹ En resumen a lo que concluye Shiner (2004) en *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

¹¹⁰ Lambert, J.C. (1974). *Dépassement de l'art?*. Paris: Éditions Anthropos, pág. 10. Traducción directa de la cita «[...] l'oeuvre artistique est en droit de les explorer et de les exploiter à son tour, à sa manière [...]»

*totalidad del mundo, del sistema, en una obra concreta de arte. [...] El acto artístico va del «todo» [el mundo como totalidad] a la «parte» [la obra de arte].*¹¹¹

En la contemporaneidad, se considera «obra de arte», en su sentido morfológico, a una «forma significativa concreta»,¹¹² que a su vez, se manifiesta como un «acontecimiento» realizado o actualizado por los poderes del contemplador estético». ¹¹³ Así, la obra de arte se presenta como un objeto tangible y formal que a su vez, se expresa de manera significativa para el sujeto que se relaciona con éste; ya sea a través de observar, tocar, escuchar o cualquier otro medio de experimentación perceptual; incluso, mediante el análisis. De acuerdo con O.F. García se puede concretar esta idea como sigue:

*Obra de arte se llama a un producto del arte, [...] que tiene ciertas cualidades o determinaciones, fijadas arbitraria o convencionalmente por los hombres, cualidades que los distinguen de otros productos del arte y además que propician la sensibilidad en óptimas condiciones.*¹¹⁴

Cabe mencionar aquí un punto esencial cuando se habla de este concepto: «en la obra de arte, que es lo hecho por un hombre, necesariamente aparece el ser de ese hombre; ser que es su ser original, su hacer y su haber [...],»¹¹⁵ ya que el objeto creado reflejará esto como principio, bajo la condición de que «[...] si en su haber que es su ser adquirido en el hacer, se tiene la unidad, la integridad, la plenitud; a proporción, el ritmo, el equilibrio y la armonía, seguramente en lo que haga pueden aparecer esas cualidades». ¹¹⁶ Según lo anterior, se concluye que la acción artística da como resultado

¹¹¹ Dussel en Gutiérrez, M.L. et al (1992). Introducción a la cuestión de un modelo general del proceso de diseño (17-54). *Contra un Diseño Dependiente: Un modelo para la autodeterminación nacional*. México: UAM-A, pág. 19.

¹¹² Nahm (1956). *The Artist as Creator: An Essay of Human Freedom*, reimpresso bajo el título (1965) *Genius and Creativity. An Essay in the History of Ideas*, citado en Ferrater (1999), pág. 249.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ García, O. F. (2000). *El producto del diseño y la obra de arte*, México: UAM-Azcapotzalco, CyAD, pág. 42.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 133.

¹¹⁶ *Idem.*

a la obra de arte, y que dicho acto procede de la manera única de hacer, a través del ser.

Ahora bien, en esta investigación se procurará omitir dicho concepto, ya que en la actualidad ha sido superado. Para comprender al objeto resultante de la actividad artística, Lambert hace una observación:

*La obra de arte es un error de la sociedad contemporánea, una sociedad que sigue apegada a valores obsoletos originados en el romanticismo y su propia cultura. La función creativa mueve la idea de nuevas obras que crean arte nuevo. [...] El problema existente al denominar a la obra de arte como tal, radica fundamentalmente en que la huella de los siglos se impone ante un acuerdo tácito universal entre la obra y el espectador.*¹¹⁷

Respecto a lo anterior, en la actualidad, el concepto de «obra de arte» implica una problemática en torno a la relación sujeto-objeto, ya que la mera contemplación a distancia impide una real interacción entre ambos. El mismo autor propone lo siguiente:

*Cuando a esto responde la sugerencia de eliminar la categoría de obra de arte, lo cual resulta equivalente a terminar con la separación existente entre el espectador y la obra de arte, siendo que, estas devienen en lo mismo.*¹¹⁸

Lo anterior quiere decir que tanto el espectador como la obra son lo mismo dentro de una experiencia artística, o bien, estética. Esto significa que denominar «obra artística» al objeto de arte, dispone al sujeto a tal distancia de modo que sólo puede contemplarla sin poder interactuar con él. En el arte contemporáneo se busca que el fenómeno de relación sujeto-objeto acontezca como uno sólo, cuya unidad esté conformada por la «obra» y el espectador en acción. Esto nos indica cómo los métodos de contemplación y recepción de los objetos artísticos han cambiado.

¹¹⁷ Lambert, *op.cit.*, pag. 13. Traducción de la cita textual «L'oeuvre d'art est une erreur de la société contemporaine. Ces majuscules émotives sont différentes aux valeurs d'une société passée que le romanticisme conserve au frigidaire de la culture. La fonction créatrice se déplace de l'idée de faire de nouvelles oeuvres à celle de créer nouveaux arts».

¹¹⁸ *Idem.*

En el capítulo “Metamorfosis de la escultura,”¹¹⁹ Maderuelo explica este punto con mayor claridad a través de una comparación de la plástica escultórica con la arquitectónica, donde nos dice que:

*En la escultura tradicional, la atención se «centra» en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura la atención se «descentra» hacia el espacio que rodea al edificio o hacia el espacio que la arquitectura limita y ordena. En la contemplación del espacio arquitectónico, nosotros somos el centro, mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la escultura.*¹²⁰

En el presente, estas formas de observación e interacción con las piezas y obras artísticas han sido, por así decirlo, fusionadas. De esta manera, en las corrientes del arte contemporáneo se busca que el espectador entre en pleno contacto con «la pieza» (para sustituir al término «obra»), a tal punto que ambos se conjuguen dentro de una misma práctica. Esto origina que el objeto sea percibido en un nivel más profundo, ya que el sujeto se involucra con la realidad planteada por el artista a partir de esta experiencia. Maderuelo nombra este fenómeno como «descentralización» ó «excentricidad» del arte, ya que al objeto se le despoja de su centro convencional, para que el sujeto adquiriera este rol. Esta visión se explica mejor según lo siguiente:

*La escultura del siglo XX ha tenido que operar en sentidos diferentes, aunque complementarios, ofreciendo nuevas maneras de hacer y provocando nuevas formas de ser contemplada [...] La necesidad de proponer al espectador nuevas maneras de ver y sentir la escultura ha conducido a generar un interés por el fenómeno de la «presentación» en detrimento de la «representación», y a provocar un deslizamiento de la estética de la creación hacia una estética de la recepción, en la que se pretende del espectador una predisposición más activa que la mera contemplación distante de la obra.*¹²¹

¹¹⁹ Maderuelo, *op.cit.*, pág. 95-96.

¹²⁰ *Ibid.*, pág. 95-96.

¹²¹ García O. F., *op.cit.*, pág. 86.

La anterior valoración tiene su origen en la actuación escenográfica, en donde el espectador se sitúa al centro de la obra y ésta se desarrolla en torno a él.¹²² Dentro de esta visión, es importante resaltar la nueva relación con el espacio que lleva a identificar uno de los nexos entre el land art y la arquitectura del paisaje. En ambos, el espectador es el centro y eje de la experiencia frente a la pieza artística, que en este caso puede ser el paisaje mismo, según como se muestra en la figura I.3.1, lo cual se trata con precisión en el capítulo IV.

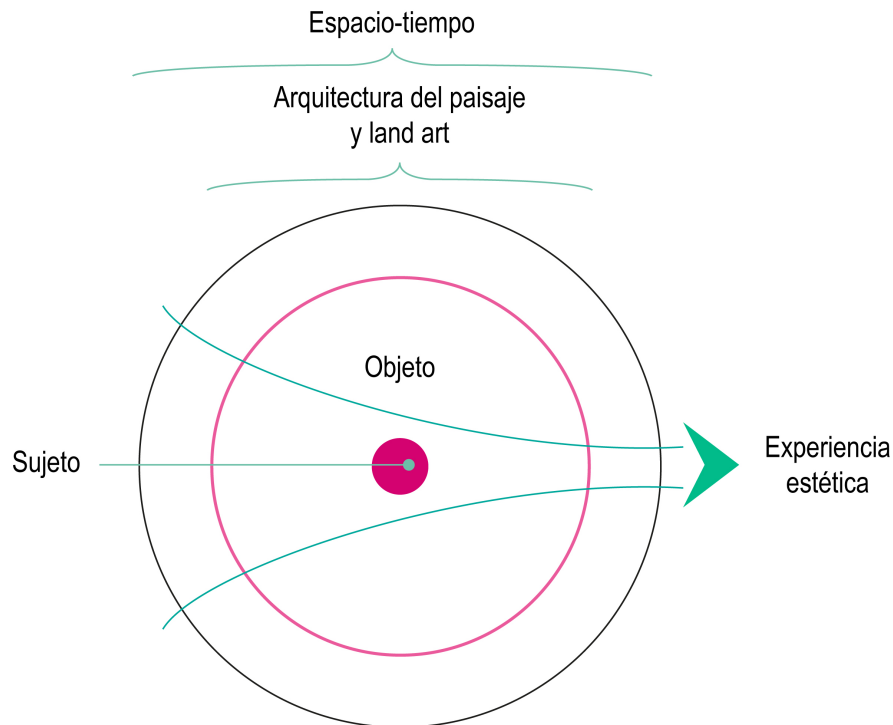


Figura I.3.1. *El sujeto como centro del objeto artístico, una nueva forma de experiencia estética.*

© Archivo González Escamilla, 2014.

¹²² Según Artaud A.(1938), *Le Théâtre et son Double*, París: Gallimard, reedición de 2005; citado en Maderuelo, *op.cit.*, pág. 107.

I.3.2. La intencionalidad artística

Otro concepto que posee relevancia dentro del tema del arte es la «intencionalidad artística». El adjetivo «intencional», significa «perteneciente o relativo a la intención»,¹²³ término que proviene del latín *intentio*, *-ōnis*, que significa «determinación de la voluntad en orden a un fin».¹²⁴ La intención es la cualidad de lo intencional.¹²⁵ En el campo de la filosofía, se refiere a «los actos referidos a un objeto y de los objetos en cuanto son término de esa referencia».¹²⁶ Para ello, intencionalidad, del latín *intentionalitas*, significa «la referencia de cualquier acto humano a un objeto diferente de sí».¹²⁷ En el sentido preciso y en el dominio práctico, la intencionalidad es «la referencia de una actividad práctica (deseo, aspiración, voluntad) a su propio objeto».¹²⁸

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que la «intencionalidad artística» es el ejercicio de la voluntad del sujeto creador representada en el objeto creado, la cual se ha de manifestar en la propuesta plástica. Por ejemplo, cuando una emoción o sensación del individuo se vierten sobre una cosa, a partir de una experiencia impactante en un momento determinado. La intencionalidad artística es el sentido que se le imprime a una pieza artística, y cumple su función a partir de la experiencia estética, es decir, de la relación sujeto-objeto.

I.4. Diseño y arquitectura del paisaje

El diseño, cuyo término *disegno*¹²⁹ se deriva del latín, se refiere, en el sentido etimológico, al dibujo, al designio, a signare, o signado «lo por venir», es decir, el porvenir o la visión del futuro. Por su parte, el «acto de diseñar» es entendido como prefiguración, proceso creativo en búsqueda de una solución para resolver una necesidad; plasmar un planteamiento mediante una propuesta conceptual expresada

¹²³ Según el *Diccionario de la RAE*.

¹²⁴ Según el *Diccionario de etimologías grecolatinas*.

¹²⁵ Según el *Diccionario de la RAE*.

¹²⁶ Según el *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, pág.

¹²⁷ Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, pág. 693.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 692.

¹²⁹ Según el *Diccionario de etimologías grecolatinas*.

con esbozos, dibujos, bocetos o esquemas trazados en cualquiera de los soportes, durante o posterior a un proceso de observación para proponer alternativas. Dussel dice respecto al diseño que:

Cuando se habla de diseño (que significa, en francés, dibujar, dessein; designio o tensión hacia el futuro, o simplemente diseñar en su sentido actual) se indica analógicamente «lo diseñado», o lo que se producirá como término del trabajo de fabricación del objeto, y «el diseñar» como el acto mismo que cumple quien diseña. [...] «Lo diseñado», el objeto diseñado, y no el «modelo» formalizado, es la materia sobre la que se ejercerá el acto que debemos describir de forma precisa.¹³⁰

El acto del diseño o el diseñar es una actividad que lleva implícita la ciencia, la tecnología y el arte, los cuales funcionan en tal correspondencia y equilibrio que permiten visualizar y abordar problemáticas desde un enfoque multidisciplinar. Estos tres «momentos del acto diseñante son intrínsecamente diferentes de la ciencia, la tecnología y el arte como actos independientes»,¹³¹ según lo que se muestra en la figura I.4.1.

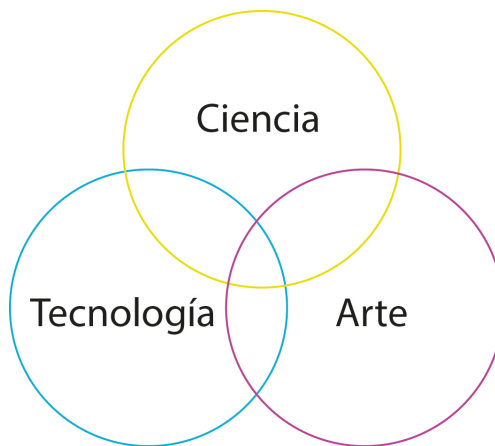


Figura I.4.1. Los tres componentes del diseño.

© Archivo González Escamilla, 2013.

¹³⁰ Dussel, *op.cit.*, pág. 17.

¹³¹ *Ibid.*, pág. 20

La tecnología juega un rol determinante en el desempeño de la actividad diseñante, ya que es un apoyo que permite la optimización de los recursos tangibles e intangibles dentro del proceso. Este vínculo permite una conjugación armónica entre forma y función, es decir, una coherencia formal que esté de acuerdo a su valor de uso, lo cual se denomina como *acto poiético*:

*La ciencia del diseñador se encuentra definida en función productiva tecnológica como en el caso del tecnólogo. Pero la tecnología del diseñador se encuentra por su parte definida en función estética, lo que hace que esa acción estética sea también tecnológico-científica. La ciencia, la tecnología y el arte, integrados unitaria, orgánica y sinérgicamente en el acto productor del diseño permiten denominar a éste con un neologismo (al menos nuevo por su significado): el diseñar o acto poiético.*¹³²

Para exponer ampliamente este neologismo, hemos de comenzar con la palabra *póiesis*, ποίησις¹³³ que se deriva etimológicamente del término antiguo ποιέω,¹³⁴ hacer. El diseño es un «hacer» que opera a través de sus tres componentes: ciencia, tecnología y arte. Diseñar implica conjugar de forma orgánica y simultánea tales componentes en un único sentido: un objeto utilitario. Es por ello que en el objeto diseñado debe existir un valor utilitario, una coherencia formal, como se muestra en la figura I.4.2.

¹³² *Idem.*

¹³³ Según el *Diccionario de raíces grecolatinas*.

¹³⁴ *Idem.*

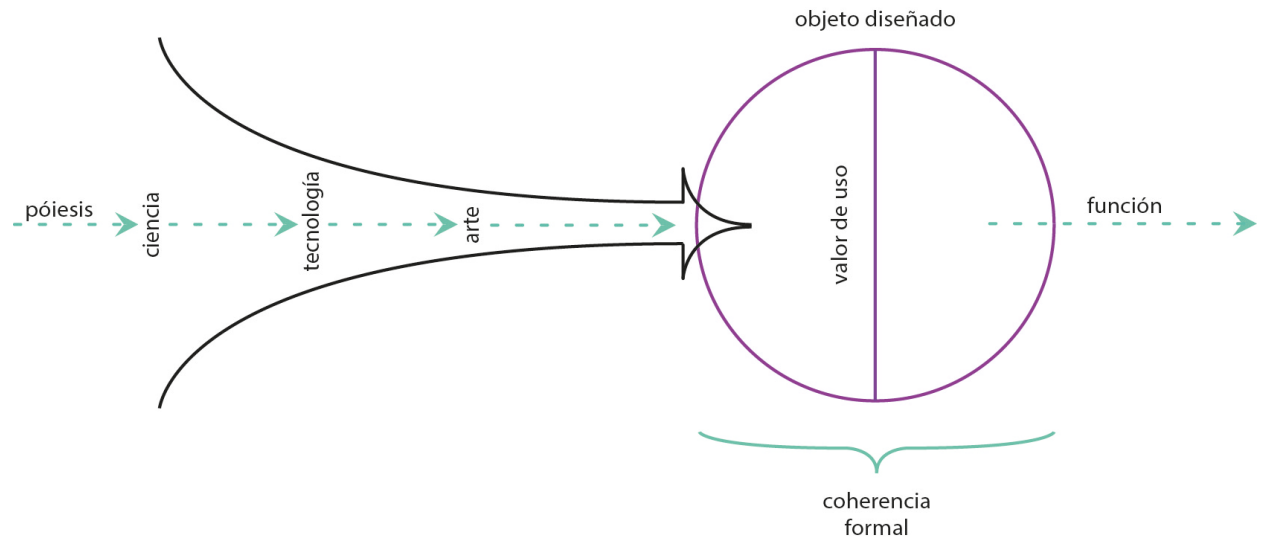


Figura I.4.2. *El acto poético*, según Dussel (1992).

© Archivo González Escamilla, 2014.

El proceso de diseño lleva implícitas diferentes etapas. Dussel también expone el proceso decisivo proyectual, el cual comienza con los principios o criterios fundamentales del marco teórico operativo al que «le sigue un argumento operativo poético que debe llegar a ciertas conclusiones proyectuales [...] se culmina en la realización del artefacto».¹³⁵ Es decir, en el caso de las disciplinas que intervienen en el paisaje, el objeto diseñado está desarrollado en valor del contexto en que se encuentra, es decir, de la naturaleza y los factores ambientales del lugar, ya que «por proceso [...] se entiende a la sucesión de actos que constituyen un discurso poético y que se dirigen a la consecución de su objetivo propio: producir un objeto con coherencia formal, funcional».¹³⁶

En tal proceso está manifiesta la creatividad en todas sus fases y momentos. En la práctica, éste es un acto de concepción e innovación para prefigurar antes de realizar un objeto inexistente o, según el caso, una modificación de lo ya realizado. El acto creativo está presente en el diseñar como en la concepción de nuevas ideas y

¹³⁵ Dussel, E. Introducción a la cuestión de un modelo general del proceso de diseño. En Gutiérrez, M.L. et al (1992). *Contra un Diseño Dependiente: Un modelo para la autodeterminación nacional*. México: UAM-A, pág. 26-54.

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 37.

propuestas, por lo que en este ámbito es más apropiado referirse a la capacidad de innovación.

1.4.1. El método de diseñar

El «método» de diseño se diferencia del proceso, ya que el método «es el hábito que se adquiere por la repetición, por la costumbre; es un hábito de saber hacer».¹³⁷ Se puede interpretar como la disciplina que se desarrolla a partir de la práctica del acto de diseñar, dentro del cual están incluidas tanto las metodologías como los momentos que forman parte de la *poiesis*. De tal modo, la destreza es el único evento des-envolvente que da como resultado un buen diseño.

El método «es un conjunto de reglas productivas o políticas; normas para la acción fabricativa que permiten seguir un discurso, un curso, un camino [...] es un conjunto orgánico de reglas o normas para la producción que son tenidas como vigentes en la acción cotidiana del diseñador».¹³⁸ El método ratifica una pauta bien organizada donde intervienen determinados factores de elaboración que conllevan a la obtención de un objeto previamente diseñado.

El diseño paisajístico es una de las áreas de conocimiento donde se origina el proceso de transformación creativa (en cuanto a ordenamiento y apropiación física) del territorio, que conduce a la realización de propuestas y proyectos para la planificación y conservación de paisajes y jardines. En la figura 1.4.3, se muestra un plano que contiene una propuesta de diseño sostenible para el territorio de Suecia.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

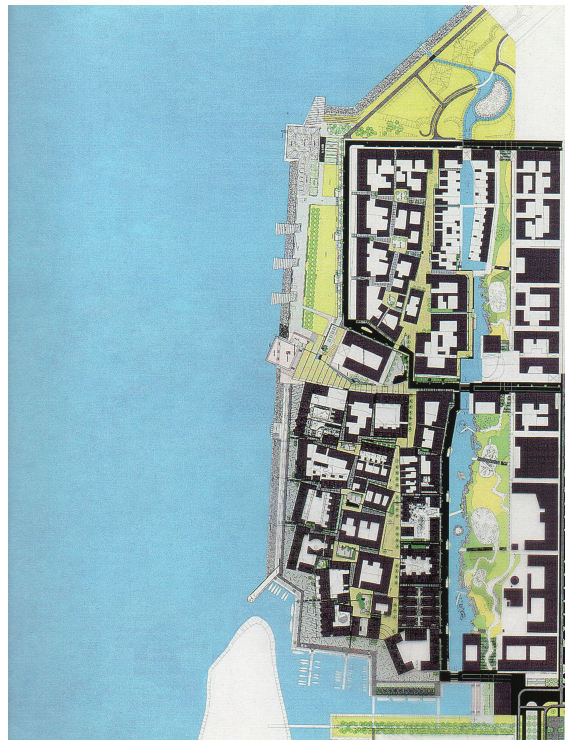


Figura I.4.3. *El diseño en el territorio.*
MALMØ, (2001). *La ciudad del mañana.*
Suecia. © Bo01 Malmö, 2001.

1.4.2. La arquitectura

Finalmente, es importante acercarse al término «arquitectura», ya que posteriormente se le examinará en su ejercicio con respecto al paisaje. El término proviene de la voz griega *arches* y *tecton*¹³⁹ –principal y obra, respectivamente-, y de la latina *architectūra*, que significa «el arte y ciencia de diseñar y edificar construcciones»,¹⁴⁰ así como las «construcciones de determinado lugar o período»,¹⁴¹ por ejemplo, la arquitectura griega o gótica. Desde un sentido más específico y un tanto clásico, Hegel dice que «la arquitectura corresponde al arte simbólico [...] cuya forma exterior solo puede expresar

¹³⁹ Según el *Diccionario de Etimologías Grecolatinas*.

¹⁴⁰ Según el *Diccionario de Ciencia y Tecnología*, Tomo I, pág. 162.

¹⁴¹ *Idem*.

su significado de modo simbólico»,¹⁴² lo cual indica que como arte, la arquitectura ha de devenir en objetos utilitarios poseedores de elementos plásticos tratados desde su formalidad superficial, que sean capaces de comunicar y significar a los usuarios.

El término arquitectura, originalmente empleado para denominar al arte de planear y edificar recintos para el desarrollo de actividades humanas, ha experimentado una natural evolución empujada por su quehacer. Esto se puede interpretar como una «revolución» puesto que, en la actualidad, su enfoque ya no es sólo el de proyectar y construir, sino también estudiar desde una plataforma teórica, y hasta cierto punto experimental, las relaciones entre el espacio, el ser humano y el habitar. Por lo tanto, la arquitectura se involucra de una forma cada vez más directa e íntima con el arte contemporáneo en el que, tanto la reflexión como el replanteamiento, son ingredientes esenciales para proponer nuevas y diferentes vertientes para la *praxis* de este quehacer.

La arquitectura posee también ciertas cualidades espaciales, las cuales «no se reducen al volumen encerrado en el interior de la construcción, por extensa o compleja que esta sea, sino a las cualidades volumétricas y rítmicas que provocan sus elementos constructivos en el espectador al moverse en su interior»,¹⁴³ lo cual está determinado también por el factor tiempo:

*El límite entre arte y arquitectura se está diluyendo cada vez más. [...] se está instaurando una relación de intercambio de experiencias y una confrontación que se lleva a cabo en el paisaje [...] Ahora ya no hacemos arquitectura sólo con el exterior de un modo visual. Primero la definimos como un interior, como un lugar cerrado dentro de unos límites, y luego, mediante el arte, intentamos romper dichos límites.*¹⁴⁴

Habría que estudiar este último punto y verificar si está realmente sucediendo, de qué modo, y sobre todo, con qué prospectiva para la arquitectura del paisaje. Es

¹⁴² Hegel, *op.cit.*, págs. 34, 35.

¹⁴³ De Solà-Morales (1995). «Urbanité Intersticille». *Inter Art Actuel*. (61), Québec, citado en Careri, *op.cit.*, pág. 40.

¹⁴⁴ Galofaro, L. (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili, pág. 27, 28.

conveniente mencionar que B. Caché¹⁴⁵ aporta una visión más contemporánea sobre el tema. Para este autor la arquitectura es «el arte de introducir intervalos en un territorio para construir marcos de posibilidad».¹⁴⁶

Dentro de este ámbito se encuentra el término «arquitecto» que proviene del latín *architectus*, y éste del griego ἀρχιτέκτων,¹⁴⁷ que significa «maestro constructor». En la actualidad «y desde tiempos de Ruskin, la innovación tecnológica en construcción ha sido principalmente campo de los ingenieros, mientras que los arquitectos se han ocupado más de cómo la gente comprende, siente y usa las construcciones».¹⁴⁸

En la actualidad, las nuevas generaciones de arquitectos son los agentes encargados de estudiar y comprender las relaciones que surgen entre el ser humano y los fenómenos culturales en el espacio, en el sentido de apropiación y significación del mismo.

I.4.3. La arquitectura del paisaje

La arquitectura del paisaje o paisajismo se entiende como una actividad enfocada a la intervención y transformación del territorio; forma parte del diseño, por lo cual es un quehacer de índole artístico, científico y técnico. Asimismo, trabaja con el paisaje como materia prima en diversas escalas y en todas sus categorías: desde el espacio público, como son plazas, parques, jardines, andadores, etc., hasta espacios privados de la misma índole. Esta arquitectura se ocupa tanto de paisajes naturales como urbanos.

Para T. Waterman «la arquitectura del paisaje implica modular y gestionar el mundo físico y los entornos naturales que habitamos, [es por ello que ésta] combina arte y ciencia, con el objetivo de construir lugares».¹⁴⁹ A partir de esta disciplina se

¹⁴⁵ Bernard Cache es arquitecto y diseñador de mobiliario que radica en París. Realiza una definición de la arquitectura aproximada al concepto de territorio.

¹⁴⁶ Cache, B. (1995). *Earth moves: The furnishing of furnitures*. Cambridge: The MIT Press, citado en Hernández (2010). *Dossier: Espacio Público*. México: Arquine, (53) Primavera, pág. 88.

¹⁴⁷ Según *Diccionario de raíces grecolatinas*.

¹⁴⁸ Hine, T. Arquitectura en *Diccionario de Ciencia y Tecnología, Tomo I*, pág. 163.

¹⁴⁹ Waterman, T. (2009). *Principios básicos de la arquitectura del paisaje*. España: Nerea, pág. 8.

elaboran la propuesta, el proyecto, la gestión y ejecución de las intervenciones en el paisaje. Uno ejemplo de ello es el *Story Garden*, localizado en Watterfront Parc, Portland, Oregón, Estados Unidos, el cual es un parque urbano diseñado y construido en 1993, por Doug Macy y Larry Kirkland.¹⁵⁰ (Véase la figura 1.4.4.)

M. Laurie considera que la arquitectura del paisaje es arte,¹⁵¹ puesto que es a través de esta actividad que se contribuye a la creación y preservación de la belleza que produce el entorno del hábitat humano, ya sea éste natural, rural o urbano. De esta forma, uno de los aspectos centrales de la arquitectura del paisaje es preservar la belleza de los lugares.

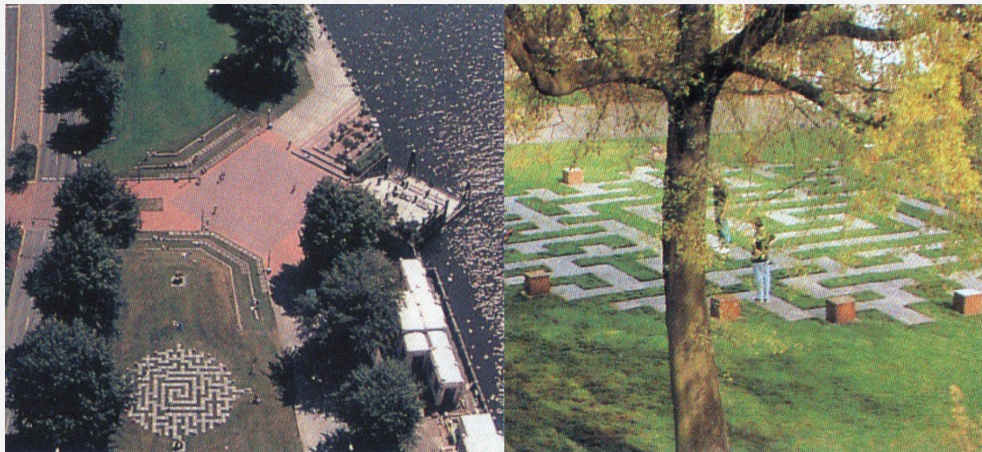


Figura 1.4.4. *La modulación en el paisaje*.
Doug MARCY (1993). *Story Garden*.
Oregón, E.U. © Macy & Kirkland.

En este sentido, recordemos que lo bello, así como lo sublime o lo grotesco, son algunas de las categorías estéticas que sirven para denominar las valoraciones que surgen a partir de la relación sujeto-objeto. Cuando se dice que la arquitectura del

¹⁵⁰ Asensio, C.F. (2005). *Atlas de arquitectura actual*. Alemania: Könemann, pág. 176.

¹⁵¹ Michael Laurie, nacido en 1932, en Escocia. Fue profesor emérito de arquitectura del paisaje en la Universidad de Barkley.

paisaje tiene entre sus cometidos preservar y recrear la belleza propia del paisaje, se refiere a una belleza de contenido y no sólo de forma; puesto que «existe belleza en la forma, sólo donde hay belleza en la idea».¹⁵² Un proyecto de arquitectura del paisaje puede definirse de manera esencial por su contenido, el cual es capaz de expresar sus cualidades que serán valoradas como bellas.

Lo anterior nos indica que la belleza como valor estético puede adquirir varias connotaciones de acuerdo al entorno cultural: «la belleza es convencional [...] lo bello y lo verdadero están determinados por un contexto, lo justo en cambio es universal al estar en juego con un valor absoluto: la vida y la integridad del ser humano».¹⁵³ Si se habla de la arquitectura como arte simbólico, se tiene que generar un diálogo e interacción entre el usuario y la obra para que ésta cobre su sentido estético, puesto que «la obra sólo se *convierte* en objeto estético al ser contemplada».¹⁵⁴

A través del acto contemplativo se activan los valores que están contenidos en la obra, desde su idealización hasta su materialización. Está claro que las cuestiones subjetivas y culturales están íntimamente ligadas a la valoración de los objetos artísticos. Esto también aplica para los objetos diseñados, sólo que, en este caso, el valor de éstos se determina con mayor claridad a partir de su función. En este sentido, se puede decir que una *estética*¹⁵⁵ aplicada dentro de las obras de arquitectura del paisaje, es aquella que nutre y fortalece al sujeto, al usuario de cada espacio abierto.

Como hemos visto en el primer capítulo, para Hegel, la arquitectura es considerada como un arte simbólico. Si bien dentro de la arquitectura el significado es un «mero buscar la forma para un contenido que aún es indeterminado»,¹⁵⁶ esto no implica que su contenido sea un mero simbolismo formal.

¹⁵² Woods, L. (1997). *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press.

¹⁵³ Mandoki, K. (2006), *Estética cotidiana y juegos de cultura*, México: CONACULTA-FONCA., pág. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.* pág. 45.

¹⁵⁵ Este neologismo se propone como el apócope del concepto que conjuga el binomio estética-ética.

¹⁵⁶ Hegel, G. W. F. (1981). *La Arquitectura*. Barcelona: Kairós, pág. 35.

Con el siguiente ejemplo, se muestran estos conceptos aquí descritos. En el *Diana, Princess of Wales Memorial*, ubicado en el Hyde Park, Londres, Reino Unido (ver la figura I.4.5), se puede observar que el contenido de la pieza está en la idea con que fue concebido el proyecto, en su forma y esencia.



Figura I.4.5. *El simbolismo en la arquitectura del paisaje expresado desde la conceptualización hasta la formalidad de una obra.*

Gustafson PORTER (2004). *Story Garden*.
Londres, Reino Unido. © Porter.

La fuente realizada en 2004 por Gustafson Porter es una obra de arquitectura del paisaje concebida a partir del agua. En su expresión formal simboliza el concepto de «tender la mano - dejar entrar».¹⁵⁷ La princesa Diana evoca las cualidades humanas; y el agua, como elemento paisajístico, el fluir y los ciclos de la naturaleza.

En resonancia con la idea de arquitectura como arte simbólico, cabe decir que «quien expresa no es la obra de arte, sino el sujeto artista por mediación del lenguaje artístico e interpretada por el espectador».¹⁵⁸ Es por ello que al concebir al arte como una expresión simbólica, no son las formas ni la obra lo que expresa, sino el sujeto

¹⁵⁷ Concepto con el cual se desarrolló el proyecto. *Diana Princess of Wales Memorial*. (s.a). Recuperado de <http://www.gustafson-porter.com/diana-princess-of-wales-memorial-fountain/>, consultado el 19 de julio de 2014, a las 14:18 hrs.

¹⁵⁸ Mandoki, *op.cit.*, pág. 21.

creador a través de la intencionalidad estética depositada en la obra. Es decir, en el terreno de la arquitectura del paisaje, lo que expresa, en principio, es la idea con la cual fue concebido el diseño, la cual se depositó en la manipulación formal y el manejo de los materiales propios del paisaje, tales como la tierra, las rocas, el agua, la vegetación, la luz, los sonidos, etc., a modo de recrear atmósferas que evoquen la belleza de la naturaleza.

Abordar esta cuestión desde el diseño, la planificación y la conservación de paisajes y jardines, es un tema concerniente a esta disciplina de manera directa. El diseño del paisaje, como «el arte de regular los espacios abiertos para un uso específico, con orden y calidad, tomando en cuenta los componentes naturales y del contexto cultural propio de cada tejido urbano y/o entorno natural»,¹⁵⁹ se enfoca de manera primordial a lo anteriormente mencionado.

En la planificación paisajística se definen «las líneas de desarrollo del paisaje [...] en relación con las exigencias y las necesidades de la sociedad»,¹⁶⁰ basadas en el análisis histórico y del porvenir de cada lugar. En lo que se refiere a la conservación, ésta «estriba en la connotación de preservación y rehabilitación»¹⁶¹ tanto de los paisajes culturales como de los parques, plazas y jardines que sean de carácter patrimonial, ya sea por su valor histórico, artístico ó ecológico, para el disfrute del ser humano y la recuperación de la cultura material, ambiental y vegetal.

Lo anterior posiciona a este tipo de bienes como irremplazables, «no sólo como recursos, sino como el representativo de la continuidad que liga al presente con el pasado y brinda las bases para el desarrollo».¹⁶² Hacer paisajes implica por sí mismo construir el patrimonio cultural de la historia de la humanidad (figura I.4.6), lo cual queda como un registro y testimonio de su evolución. Dicho de otro modo, «la historia de la

¹⁵⁹ Alavid *et al* (2002), pág. 59.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Idem.*

Humanidad está escrita en el paisaje, y cada civilización [...] ha dejado su impronta de algún modo relevante».¹⁶³



Figura I.4.6. *El paisaje urbano como impronta de la historia de la humanidad.*

Christian DREVET (1994). *Place des Terreaux*.
Lyon, Francia. © Sallet.

Por lo anterior, el diseño, planificación y conservación de paisajes y jardines, son acciones que implican decisiones pertinentes para la intervención del territorio desde un enfoque multidisciplinario, donde intervienen las ciencias naturales, como la ecología y la biología; las sociales, como la antropología, historia y los asentamientos humanos; las ciencias exactas y tecnológicas, como las ingenierías; y las humanidades, como la filosofía y las artes. La prospectiva del paisaje es aquí un punto indispensable, ya que con base en ésta se pueden tomar las decisiones prudentes a futuro que garanticen la permanencia de los proyectos paisajísticos. En este sentido, la visión y flexibilidad con que fueron desarrollados cobran suma relevancia.

¹⁶³ Waterman, *op.cit.*, pág. 12.

Para Seel, el tiempo es el motivo principal de toda forma estética. Desde la perspectiva de la arquitectura, el autor hace la siguiente reflexión significativa:

Un principio básico de la arquitectura es la división del espacio, la separación de los espacios interior y exterior, y de los espacios interiores entre sí, con varias posibilidades de apertura de todos estos espacios hacia adentro y hacia fuera. Pero con esta división y distribución de un espacio se crea a la vez un ritmo y, con él, una repartición del tiempo en movimiento en ese espacio: no sólo una alternancia de pasillos y lugares, que el edificio ofrece a sus usuarios, sino también de direcciones visuales permitidas a las que el edificio se abre y se cierra. La división del espacio es así a la vez de posibles tiempos de estancia en él.¹⁶⁴

La formalidad de los elementos propios de la arquitectura del paisaje expresa la repartición del tiempo según la marcación de pausas que corresponden a la configuración del espacio abierto. De tal modo, la colocación de estos elementos en determinado territorio ha de marcar ritmos. Estos ritmos, a su vez, han de permitir que el usuario pueda recorrer, ocupar, utilizar, etc., un lugar con el suficiente tiempo para percibirlo y contemplarlo.

De acuerdo a lo antes visto, el diseño es la base de la arquitectura del paisaje; en él se conjugan la ciencia, la técnica y el arte en un acto *poiético* que da como resultado un objeto con un valor de uso específico, es decir, funcional que corresponde a una coherencia formal. Para T. Waterman, en la arquitectura del paisaje, «el diseño implica el uso de la palabra y la imagen para plantear de un modo imaginativo todas y cada una de las numerosas variables del emplazamiento [...] al objeto de llegar a una solución específica».¹⁶⁵

La solución que se presente implica, en todo momento, un planteamiento en relación con las características del lugar, puesto que «el diseño comienza con la investigación, el análisis y la comprensión de un emplazamiento. A partir de ahí, un

¹⁶⁴ Según Seel, en Maderuelo, J. (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, pág. 45.

¹⁶⁵ Waterman, *op.cit.*, pág. 166.

concepto o una estrategia únicos cuajan en forma de propuesta de desarrollo o mejora». ¹⁶⁶ En este proceso, está implicada la intuición.

La intuición es un elemento esencial dentro del proceso creativo de la arquitectura del paisaje. El arquitecto suizo P. Zumthor, al buscar una imagen formal del proyecto dentro del proceso creativo, recurre a la intuición para poder elegir cuál de estas prefiguraciones mentales corresponden al lugar y las necesidades en el mismo (véase la figura I.4.7). Entonces, comenta al respecto lo siguiente:

Imagen es, creo, intuición en el sentido que la intuición contiene todo lo que sabes. Aparecen las imágenes, las busco y confío en ellas [...] tienes que revisarlas mil veces para ver si son correctas, y saber qué tienes que hacer. ¹⁶⁷



Figura I.4.7. Integración plástica en el paisaje concebida a partir de una intuición por el lugar.

Peter ZUMTHOR (2007). *Bruder Klaus Kapelle*. Colonia, Alemania. © Studio Red.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Castro, R. L. (2010) El poder del lugar. *Arquine*, (51). Primavera, pág. 25.

Esta opinión es de fundamental importancia ya que dentro del land art, como se vio en el capítulo anterior, esto mismo se plantea en el momento de experimentar el paisaje. Cuando el vínculo con los lugares que nos relacionamos es más profundo, la intuición respecto a los mismos se revela con mayor ímpetu y claridad; ya que la comprensión del paisajes surge, ante todo, de la manera en que establecemos vínculos con éste. De ello depende la visión que procede al diseño planteado.

La intuición que nace respecto a un lugar, está relacionada de manera íntima con el momento en que la arquitectura del paisaje se conjuga con el arte. Cuando la percepción del sitio se traslada al diseño, se logra revelar al usuario o espectador la esencia del lugar. De este modo, en la unión entre el arte y la arquitectura, la intuición tiene un rol fundamental, pues mediante ella se puede procurar que las obras paisajistas caractericen o *encarnen*¹⁶⁸ el lugar. En relación con esto I. Solà-Morales (1996) infiere lo siguiente:

*Si nuestra propuesta de categorías culturales para entender las nuevas relaciones entre la arquitectura y las grandes metrópolis actuales empezaba por la noción de «mutación» como la más adecuada para entender los fenómenos de transformación súbita [...]. Sólo una igual atención tanto a los valores de la innovación como a los valores de la memoria y de la ausencia será capaz de mantener viva la confianza en una vida urbana compleja y plural. El papel del arte, ha escrito Deleuze, también del arte de la arquitectura «no es el de producir objetos para sí mismos, autorreferentes, sino el de constituirse en fuerza reveladora de la multiplicidad y la contingencia».*¹⁶⁹

¹⁶⁸ Concepto planteado a partir de la designación que emplea Heidegger para referirse a la forma ideal de la intervención en los lugares, a partir de la experiencia con estos mismos. Véase el ensayo de Heidegger, El arte y el espacio, citado en Raquejo G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea. pág.69.

¹⁶⁹ Solà-Morales, I. (1996). *Presente y futuros. La arquitectura en la ciudades*. Barcelona, pág. 23.



Figura I.4.8. La encarnación de un lugar a través de un parque público .

J. C. ALPHAND (1863). *Parc des Buttes-Chaumont*
Francia. © Massimo Listri.

Lo anterior sugiere que trabajar con el paisaje, sobre todo cuando se trata del urbano, requiere de una percepción penetrante de los cambios constantes que éste experimenta. Esta percepción se puede basar en la memoria de los lugares, en donde el arte aparece como un agente catalizador capaz de realizar ejercicios de abstracción, tanto de la esencia como de la historia de los paisajes.

En el mejor de los casos, esto último implicaría una reproducción de la imagen urbana despojada de lo autorreferencial, una que represente su prospectiva en aleación

con su propia naturaleza y las posibilidades que ésta misma revela. Esto nos habla de una reinención del paisaje a través del arte.

Hablar de arquitectura del paisaje, implica la escala de los jardines. Al considerar que «los jardines, unidad básica de ocupación humana del paisaje, vienen a ser microcosmos de éste»,¹⁷⁰ parece conveniente mencionar, como ejemplo, el arte de la jardinería realizada durante el siglo XIX en países europeos, norteamericanos y australianos, principalmente. De acuerdo con esto, Solà-Morales concluye lo siguiente:

El arte de los jardines en la ciudad del siglo XIX tuvo que afrontar el desafío de hacer jardines públicos en las grandes ciudades capitales. Aquel proceso hoy puede parecer elemental, evidente y obvio. Pero no lo era. Había que dar con la forma de introducir la naturaleza en la ciudad de modo que aquella mantuviese suficientemente sus rasgos propios a pesar de encontrarse situada en territorio contrario.

Los grandes parques urbanos de Londres, París, Nueva York o Sydney no son jardines domésticos de mayor escala, son verdaderas recreaciones de la memoria de los espacios naturales. Incluso, en muchos casos, son los espacios naturales preservados en el momento del crecimiento de la ciudad que fueron percibidos como reductos, como contraespacios en el momento de la construcción de la ciudad de la primera Revolución Industrial.¹⁷¹

Estos jardines, que el autor denomina como «contraespacios», parecieran ser la abstracción de lo que alguna vez fue un lugar en su estado original. Y por más que parezcan ser autorreferenciales en correspondencia con su historia, son más bien una *encarnación* del lugar. Véase la figura I.4.8. Hemos de considerar aquí que parte de esta multiplicidad y continencia de las que habla Deleuze, están definidas, en principio, por la misma naturaleza de un paisaje. La cuestión está en cómo reinventar lo «ya hecho».

¹⁷⁰ Waterman, *op.cit.*, pág. 178.

¹⁷¹ Solà-Morales, *op.cit.*, pág. 23.

COMENTARIOS AL CAPÍTULO I

Los términos aquí presentados definen el enfoque teórico-conceptual de la presente investigación. Este enfoque se emplea como el recurso primordial para identificar y analizar los elementos comunes, relaciones, correspondencias, así como las divergencias entre el land art y la arquitectura del paisaje. Una vez presentado las bases de ambas disciplinas como los primeros nodos contiguos de yuxtaposición, nos dirigimos al propósito de la investigación: encontrar sus proximidades y lejanías para plantear algunas formas de retroalimentación desde el ámbito del diseño.

El espacio existe en su cualidad física y como un constructo mental. Al espacio se le ocupa, por lo que es el soporte y continente de los objetos naturales y artificiales. Dentro de estos artificios, se encuentran los creados a partir del arte y del diseño. Surge, por ende, la noción espacio-tiempo, a través de la cual los objetos pueden ser percibidos por los sujetos. El espacio-tiempo es el principio indispensable por el cual se crean los objetos, y a partir de donde ocurre la relación entre el sujeto-objeto.

Hablar del espacio, en el ámbito artístico y arquitectónico, significa referirse a todo lo que sucede entorno de una propuesta plástica, dentro o en relación a una obra de arquitectura. El factor tiempo es un elemento inseparable del espacio, ya que determina el transcurso de la presencia del objeto y su relación con el espectador. A esto se añade que el profundo entendimiento de cada creación artística y arquitectónica está determinado por la existencia sensitiva y la interpretación intelectual del espectador.

Es importante resaltar las distintas formas en que el espacio es conceptualizado desde el enfoque de la arquitectura del paisaje y desde el land art. En el primer caso, se mira un terreno de apropiación, manipulación, control, etc. En el segundo, se ve un lugar de apropiación simbólica, significación y narración, etc. Esto se puede ubicar como uno de los primeros nodos de discrepancia que se buscan en este estudio. La forma en que se concibe al espacio *per se*, implica lo que se hace con éste y en éste.

No es lo mismo hallar un área geográfica y aprehenderla como un terreno, que considerarla como un lugar.

La estética, por otro lado, nos acerca al arte, a una teorización de las impresiones que surgen a partir de la relación que establecemos con el entorno, así como a la esencia y a la intencionalidad con la cual han sido concebidas las cosas. La experiencia estética, por su parte, nos acerca a la comprensión del arte así como a su significado a partir de su disfrute y apreciación, donde surge una cierta verdad estética, interpretada como el goce que se produce al contemplar un objeto bello. La estética nos facilita los instrumentos filosóficos para profundizar las sensaciones y percepciones que el sujeto experimenta a partir de su relación con los objetos, por tanto, está presente en las actividades que intervienen al paisaje.

Aquí se asoma lo bello – tal como la belleza–, uno de los valores más elevados que se puede adjudicar a los objetos tanto artísticos como diseñados. A partir de esta apreciación se pueden diferenciar también otras percepciones respecto a las cosas con que nos relacionamos, éstas pueden ser o no agradables a nuestros sentidos. De ahí que surja otro de los primeros puntos de convergencia que se indagan, en donde lo bello u otras valoraciones estéticas, son susceptibles de asignarse a las piezas del land art, así como a los proyectos de arquitectura del paisaje.

Ahora bien, la ética trabaja sobre es el buen pensar, que es el encause que se le da aquella hermosa idea que se tiene. Mas aquí surge una problemática la cual puede ser replanteada si se unifican los valores estéticos con los éticos. Se piensa que poco puede servir el conocimiento de la estética sin una dirección. Esta dirección puede ser la ética. Si bien las ideas objetivas y propositivas son importantes, el poder llevarlas a cabo les da su real valor. De un proceder en base a la estética y con un fin ético, surge el neologismo *est-ética*, como la propuesta de un concepto que determina la síntesis del pulcro pensar llevado a la práctica, el cual a su vez se esboza como un eslabón que soldar dentro del vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art.

Respecto al arte hay dos cuestiones de mayor relevancia para el estudio. La primera, la diferencia entre arte y pieza artística. El arte es una actividad creativa que lleva procesos implícitos y metodologías precisas y, a partir de su ejecución, se llega a una finalidad: la expresión del ser a través del hacer que, como testimonio de ello, queda plasmada en el objeto artístico. En este último se manifiesta una intencionalidad específica, a través de la cual se expresa una visión del mundo por medio de diversos recursos plásticos, sonoros, literarios, etc. El resultado de esta actividad es considerada obra de arte, es decir, la realización concreta de lo anterior, término que en la actualidad ha sido superado, por lo que aquí se le menciona como pieza artística. Sin embargo, hemos de mencionar el término «obra», dentro del ámbito artístico, para denominar al conjunto de piezas o al trabajo en general de un exponente dentro de la corriente artística que estudiamos. Cabe decir que cuando nos refiramos a las construcciones de proyectos de arquitectura del paisaje, las llamaremos obras; denominaciones que aquí se aplican de manera conveniente para poder diferenciar a éstas de las piezas que corresponden al land art.

La segunda cuestión relevante en torno al arte, basada en los aportes dados tanto por Lambert como de Maderuelo, es el concepto de espectador. Puesto que los métodos de contemplación y recibimiento han experimentado significativas transformaciones dentro del arte contemporáneo en la actualidad, el sujeto se muestra dinámico con el objeto y, por lo tanto, se le supone como el centro y eje directriz de la pieza artística. La experiencia estética se da en la interacción del sujeto con el objeto de una manera directa y activa, lo cual significa una nueva forma de percibir el espacio. Esto, a su vez, sugiere otro nodo de afinidad entre la arquitectura del paisaje y el land art ya que, en ambas, el sujeto es quien dirige el sentido de la obra y/o la pieza.

El arte es una especie de catalejo que permite visualizar realidades anticipadas, es un tipo de pincel que desdibuja los límites trazados dentro del mundo que conocemos. Alguien alguna vez dijo que «la ruta que traza el loco, es la que luego sigue el genio», lo cual significa que a través del arte, los seres humanos ejercemos nuestra capacidad de plantear nuevas ideas que en su momento pueden parecer

descabelladas, y por lo tanto, rechazadas por la sociedad. Sin embargo, estas ideas, tarde o temprano, son implementadas dentro del contexto que se vive como nuevos paradigmas que nos hacen seguir avanzando como especie humana.

Es importante tomar en cuenta lo que se nos presenta a través del lenguaje del arte. Si bien solemos creer que nos cuesta trabajo entender en determinada situación el significado de una pieza artística, es mejor dejar que sean los sentidos quienes, a través de la percepción, nos revelen aquellos instantes de verdad y belleza que, al mismo tiempo, nos ayudarán a diluir los preceptos antiguos.

La intencionalidad artística se refiere a la inferencia de sensaciones y experiencias del sujeto hacia un objeto creado y desde donde éste cobra su primer valor ante el mundo. He aquí donde se ubica otro de los puntos de divergencia entre la arquitectura del paisaje y del land art: la intención que se ejerce al intervenir el paisaje. La arquitectura, como se indicó con anterioridad al hablar del terreno, tiene como objetivo la modificación del espacio con el afán de conquistarlo, de ordenarlo, de controlarlo, de segmentarlo, etc. Por el contrario, en el arte, lo principal es darle un nuevo significado al espacio geográfico, a partir de la narrativa que se puede lograr con la plástica. Aparecen aquí dos posturas de apropiación del territorio, del paisaje: la física *versus* la simbólica. A primera vista parecen orientaciones opuestas, y aún cuando del todo no lo son, los resultados de ambas prácticas arrojan lecturas del paisaje discordantes.

Cerramos este marco conceptual con el diseño y la arquitectura. Vimos que el primero consiste en un acto de prefiguración de lo que será la imagen final de un objeto innovador. y que responde a una demanda o necesidad específicamente planteadas. El diseño es un acto *poiético* dentro del cual es indispensable la aplicación del método, de una disciplina, para obtener un objeto perfilado que posea su respectiva coherencia formal.

El término de arquitectura que inicialmente se concibió para denominar al arte de proyectar y construir edificaciones, hoy en día se ha replanteado para poder abordar las

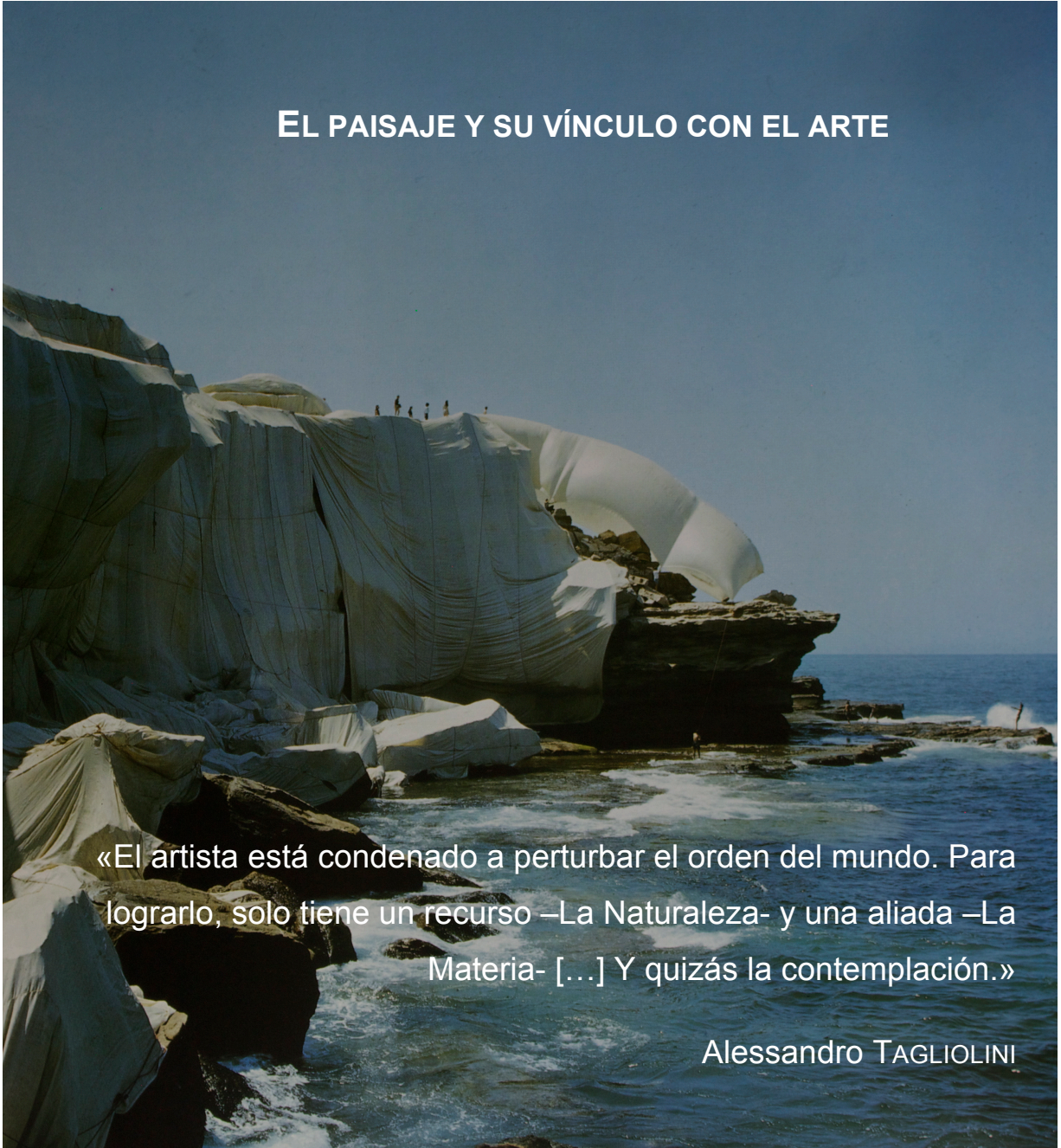
problemáticas en torno al espacio, territorio y hábitat humano desde un enfoque que alcanza un espectro más amplio que el de funcionalidad y formalidad de las construcciones, en el que interviene el arte contemporáneo de un modo más directo y profundo para lograr tal cometido ó viceversa. En la actualidad, es más notable cómo los aparentes límites entre arquitectura y arte se han ido diluyendo. Esto ha permitido abordar las problemáticas que atañen al paisaje desde un panorama más amplio, en mejor y mayor correspondencia funcional y formal, ética y estética.

A partir de este marco teórico-conceptual, se ha delineado el contorno dentro del cual se buscará el contacto entre la arquitectura del paisaje y el land art. Este marco es a su vez una especie de amalgama que une ambas disciplinas, y es apropiado para emprender la indagación de la problemática planteada. Las diferentes superficies aquí tratadas posibilitan el enlace de estos campos de acción en el paisaje y con ello se busca contribuir al enriquecimiento del Diseño, la Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines.

Cada uno de los nodos de conexión y contraste aquí trazados, marcan la ruta para recorrer esta investigación. Estos mismos se irán tratando por separado y con la profundidad requerida en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO II

EL PAISAJE Y SU VÍNCULO CON EL ARTE



«El artista está condenado a perturbar el orden del mundo. Para lograrlo, solo tiene un recurso –La Naturaleza- y una aliada –La Materia- [...] Y quizás la contemplación.»

Alessandro TAGLIOLINI

CUANDO EL PAISAJE ES ARTE

Como parte de su naturaleza, el ser humano actúa dentro y sobre el territorio para transformarlo de manera física y simbólica a través de la cultura y el arte. Con ello, se crea aquella imagen a la que denominamos paisaje.

No habría forma de hacer paisaje sin recorrer aquellos senderos que componen aquellas grandes extensiones de tierra dentro del espacio geográfico; no habría forma de hacer paisaje, sin dialogar con los lugares explorados y reconocidos desde su esencia; sin la capacidad de observar, de contemplar el espacio que nos rodea; sin los procesos que culturizan el territorio. En fin, no habría forma de hacer paisaje, sin *artelizar* los lugares de manera intencional.

Un paisaje implica, en todo momento, una configuración mental que narra el mundo que el ser humano ha construido a través de la historia. Al recurrir al territorio como materia prima, el arte revela el negativo que es proporcionado por la naturaleza del lugar, para reescribirlo conforme lo atestigua la memoria.

Suena intrincado decirlo, sin embargo, es así. Existe el territorio, pero éste sólo se hace paisaje a través de los recorridos, los diálogos, la contemplación, es decir, a partir de la cultura y bajo todo principio, del arte.

IMAGEN EN PORTADA DEL CAPÍTULO II:

Christo y Jeanne-Claude (1968-1969). *Wrapped coast*. Little Bay, Sidney.

DESCRIPCIÓN:

Recubrimiento de 2.4 km aprox. de línea de costa con anchos variables entre 46 y 244 m con 92,900 m² de lona anti-erosión, 56 km cable de polipropileno.

© Christo.

CAPÍTULO II. EL PAISAJE Y SU VÍNCULO CON EL ARTE

Este capítulo está dedicado al concepto de *paisaje* a partir de sus rasgos generales, con un interés particular en su carácter artístico. Para ello, resulta indispensable acercarse primero a la idea de *naturaleza* donde se aprecia la esencia del paisaje, manifestada en el territorio.

Para poder penetrar en el concepto de *paisaje* se requiere claridad y, por lo tanto, profundizar en el mismo. Así, se realiza un acercamiento a esta noción como una realidad socio-territorial, donde está implícita tanto la parte natural como la cultural. Se examina también la relación entre el paisaje y la memoria, para aclarar de qué modo se recrea el paisaje en la mente humana como una imagen.

Por ser el fenómeno artístico uno de los aspectos centrales de la investigación, se requiere analizar a la naturaleza y el paisaje desde esta dirección. En este sentido, se plantea un breve análisis histórico del paisaje desde el enfoque del arte.

Se continúa después con la conexión directa entre el paisaje y el arte de donde se desprende el concepto *artelización*, a partir del cual se puede comprender al paisaje en su valor plástico y estético. Dentro de este mismo tema, se hace referencia al paisaje como «espacio significado»,¹ a partir de los aspectos que lo conforman en el proceso de construcción simbólica del espacio, y de las cuestiones subjetivas e intangibles que están involucradas en la significación del territorio.

Para cerrar este capítulo, se trata el tema del *andar*, hoy valorado como una práctica estética, según Francesco Careri. Esta acción se vincula de manera directa con los primeros fundamentos de la construcción del espacio asociados con el levantamiento del *menhir*. El ser humano, al caminar por el territorio y realizar sus asentamientos, ha llevado a cabo la construcción simbólica del espacio.

¹ Esto se refiere al espacio cuando éste ha adquirido nuevos valores a partir de los procesos y prácticas socio-culturales, nombramiento que se le da en el campo del arte.

Aquí, el paisaje emerge como el punto de enlace entre la arquitectura del paisaje y el land art.

II.1. Naturaleza y paisaje

Como hemos mencionado en la introducción al presente capítulo, para poder comprender el concepto de *paisaje*, es primordial comenzar por explicar el de *naturaleza*. Ambos conceptos se conjugan dentro de la cultura a través del binomio hombre-naturaleza, de donde se desprende el término «artificial».

El *paisaje*, por su lado, se analiza como un concepto a partir de las definiciones más importantes establecidas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), el Consejo Europeo del Paisaje y la Carta Mexicana del Paisaje. Con estas definiciones, se trata de entender cómo se integra la idea de paisaje en el imaginario colectivo. Veremos, asimismo, una clasificación general del paisaje en donde se presentan las principales categorías con las que se trabaja en torno a éste, así como algunos aspectos relevantes asociados con las leyes de su salvaguarda y preservación.

Posteriormente, el conocimiento de estos conceptos nos permitirán vislumbrar de qué manera el ser humano ha realizado intervenciones tanto arquitectónicas como artísticas en el paisaje, a partir de sus características naturales. Lo cual veremos en los capítulos siguientes.

II.1.1. Naturaleza

«Naturaleza» es el «conjunto, orden y disposición del todo que compone el universo».² Se emplea este término también para referirse a la «esencia íntima de un ser».³

² Naturaleza. Real Academia Española. (2001). En *Diccionario de la Real Academia Española*. (22ª ed.) Madrid. Cambiar fechas según referencia del diccionario

³ Naturaleza. *Diccionario Enciclopédico Grijalbo, Tomo IV*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, pág. 1294.

El vocablo «naturaleza» deriva del latín *natura*, y éste mismo de *natus*, que es el participio del verbo *nasci*, que significa «nacer», denominación que refiere, en un principio, a los procesos que originan las cosas.⁴ El sufijo *eza* indica «cualidad de algo». «Naturaleza» suele ser equivalente a algunos conceptos como son: universo, carácter, temperamento o constitución física de los seres vivos.⁵

La naturaleza se comprende como un «concepto genérico que hace referencia al conjunto de todo lo que existe al margen de la voluntad del hombre y que no ha sido afectado por su acción».⁶ Un sentido análogo, correspondiente a dicha idea, se encuentra en *physis*, vocablo griego que expresa «física», y que se refiere al «principio del que surgen todas las cosas y que las anima, por lo que el ser debe plegarse a ella (imitarla)».⁷ El territorio, los lugares vírgenes, los paisajes naturales, son inherentes a la naturaleza.

Para H. Fernández, «la naturaleza es el conjunto completo de las cosas, con sus energías, propiedades, procesos y productos».⁸ Así que, en el sentido de esta descripción, toda producción cultural es en sí un fenómeno de la naturaleza humana.

Según lo aquí definido, la *naturaleza* es una noción, que como la de espacio-tiempo, se encuentra en constante transformación, por lo tanto, «no se encuentra en el origen de nuestras ideas como cabría suponer, sino que se trata de un concepto nuevo que surge al detectarse unas diferencias esenciales»,⁹ mismas que están puestas en la realidad y su evolución inherente.

⁴ Según definición del *Diccionario de Etimologías Grecolatinas*. Referido desde <http://etimologias.dechile.net/?naturaleza>, consultado el sábado 28 diciembre de 2013, a las 22:56 hrs.

⁵ *Idem*.

⁶ *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, op. cit., pág. 1294.

⁷ *Idem*.

⁸ De acuerdo con Fernández, H., citado en Maderuelo, J. (dir.) et al. (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, pag. 167.

⁹ Matos, R. G; Raquejo G, T. (dir. de tesis) (2008). *Intervenciones artísticas en «espacios naturales»* [Tesis doctoral] España: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, pág. 10.

Estas diferencias, casi de manera evidente, se refieren a lo que ha sido elaborado por el ser humano, aquello que identificamos como objetos, es decir, lo *artificial*.

El término «artificial», del latín *artificiālis*, significa «hecho a mano o arte del hombre. No natural, falso. Producido por el ingenio humano».¹⁰ Lo artificial se puede considerar como antagónico a lo natural y puede ser, en sí mismo, lo cultural. De lo anterior surge un par dialéctico: natural-artificial. El territorio al ser modificado e intervenido por el ser humano, se convierte en un espacio artificial, es decir, en un entorno cultural.

El «naturalismo» surge a finales del siglo XIX. Su denominación proviene de la misma voz *natura* y del sufijo latino *ismo*, «doctrina»,¹¹ es decir, disciplina de la naturaleza. Se le define como una «corriente que considera a la naturaleza como principio del todo, incluido el espíritu humano».¹² Según esta postura, los actos humanos parten, en principio y consecuencia, de la esencia de la realidad. El naturalismo, «se caracteriza por el predominio de la actividad cognitiva sobre la sensibilidad y la voluntad, lo que hace que la existencia esté en función de las fuerzas naturales y la experiencia de las cosas».¹³ Esto implica que antes de cualquier hacer, se encuentre la intuición o razón basada en el orden natural.

La sinergia existente entre el ser humano y la naturaleza ha estado presente desde el inicio de la historia de la humanidad, y se ha reflejado en relatos sobre misticismo y religiosidad. En estos relatos, las deidades han referido y simbolizado las supuestas fuerzas sobrenaturales, astros y planetas. Las mitologías originarias en occidente, como la griega, o las mesoamericanas, como la maya, son narraciones abstractas donde sobresale la importancia del vínculo íntimo que las culturas antiguas mantenían con la naturaleza. El respeto por ella se representaba por deidades y rituales

¹⁰ Según definición del *Diccionario de la RAE*.

¹¹ Según *Diccionario de Raíces Grecolatinas*. Referido desde <http://etimologias.dechile.net/?naturaleza>, consultado el domingo 29 diciembre de 2013, a las 11:06 hrs.

¹² *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, pág. 1924.

¹³ *Idem*.

de veneración que los antiguos realizaban de manera colectiva en fechas y lugares específicos, con elementos naturales considerados como «sagrados».

Aquí es *ad hoc* mencionar que «a través de su relación con la naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos».¹⁴

El ser humano, a lo largo de la historia de la humanidad, ha estado y sigue conectado con la naturaleza, puesto que ésta sigue siendo un componente esencial de su condición existencial. Es inevitable que las personas se sientan atraídas por los paisajes naturales, ya que éstos significan una importante fuente de energía vital e incluso espiritual.

Esto se puede ejemplificar a través de la experiencia de Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemán, quien optó por la vida campirana en pleno contacto con la naturaleza en una cabaña emplazada en el valle de Todtnauberg, ubicado entre las montañas de la Selva Negra. Con base en su experiencia, el filósofo asevera que en este estilo de vivir «la vida está pura, simple y grande ante el alma».¹⁵ Desde su enfoque, la relación del hombre con el paisaje natural consiste en la desnudez del ser manifestada desde su soledad:

[...] no es aislamiento, es soledad [...] La soledad tiene el peculiar y original poder de no aislarnos sino de proyectar toda nuestra existencia hacia fuera, hacia la basta proximidad de la presencia [Wesen]¹⁶ de todas las cosas.¹⁷

De cierta manera, lo anterior evoca «una intensa relación entre el lugar y la persona».¹⁸ El caso particular de la vida del filósofo expresa de manera profunda y a su vez sencilla, lo que los seres humanos experimentamos –quizá no de manera consciente– al relacionarnos con los entornos naturales, lo que representa la esencia del vínculo entre el ser humano y la naturaleza. Para el ser, es incitante sentirse

¹⁴ Raquejo, G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea, pág. 37.

¹⁵ Citado en Sharr (2009). *La cabaña de Heidegger*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 64.

¹⁶ Del idioma alemán que significa *naturaleza*.

¹⁷ Sharr *op.cit.*, pág. 67.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 8.

conectado con la Tierra, con la esencia que le ha dado origen, que le inspira, lo convoca, lo mueve. Esta experiencia puede verse representada y reflejada a través de los procesos culturales los cuales, a su vez, hacen de todo territorio natural un lugar, un paisaje.

II.1.2. Paisaje

Para continuar examinando el concepto de *paisaje*, hemos de recordar los términos de *territorio* y *lugar* que se trataron en el capítulo anterior. El paisaje está inserto en el territorio, que es su base física y desde el cual se origina el *lugar* a través de la cultura.

La palabra paisaje deriva del francés *pays*,¹⁹ que significa «campo». De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, se define al paisaje como «la extensión de terreno que se ve desde un sitio [y que a su vez] es considerada en su aspecto artístico».²⁰

Según Francesco Careri, se entiende como paisaje el «acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico»;²¹ este último término se refiere al territorio. El paisaje forma parte del imaginario de toda la población humana, «un paisaje nace cuando las miradas cruzan un territorio [...] que se aproxima al medio ambiente y a la ecología».²² El paisaje se corresponde con las experiencias individuales y, a su vez, es concebido según la propia imagen del sujeto que lo percibe.

El paisaje está sujeto a la forma de percibir de la población, por lo que tiende a ser una noción de carácter subjetivo; está en íntima relación con los cinco sentidos que dan forma a la impresión y visión del mundo de cada ser humano. Gilles Tiberghien

¹⁹ Pays. En Ramon G. et. al. (1998), *Gran Diccionario Español-Francés/Francés-Español*. Paris: Larousse, pag. 497.

²⁰ Según definición del *Diccionario de la RAE*.

²¹ Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág 21. Desde la perspectiva del autor, el hacer paisaje constituye parte fundamental del error, en tanto que este acto estético representa a la arquitectura del paisaje, lo cual se ha de abordar con mayor amplitud más adelante, en este capítulo.

²² Roger, A. (1997). *El paisaje y la geografía: Un nuevo encuentro*. No. 50, Vol. 14, págs. 57-68.

apoya esta perspectiva pues para él, «sin duda, el paisaje es, desde muchos puntos de vista, un producto del arte y, de manera más general, de la cultura».²³

Una definición más aproximada de paisaje es la admitida por la UNESCO quien determina que «por «paisaje» se entenderá cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y humanos».²⁴ Así también, «el paisaje se considera como un bien de interés público que al integrar el ambiente natural y las manifestaciones humanas, sociales y culturales, constituye un factor de calidad de vida, fuente de armonía y placer estético».²⁵

El concepto de dimensión espacial es inherente al paisaje, ya que «su realidad comienza allí donde un espacio aparece *en su dimensión* en el sentido de que sus medidas no pueden ser abarcadas por quienes en él se encuentran».²⁶ Esto último hace referencia a su condición inabarcable e inconmensurable, ya que «los paisajes son, por tanto, espacios que, desde el punto de observación de quienes perciben estos espacios como paisajes, no pueden ni abarcarse con la mirada ni medirse».²⁷

El paisaje posee una dimensión económica que representa un importante valor debido al aprovechamiento y explotación del mismo. Esto se traduce en la creación del espacio de índole social, definido como el resultado de las relaciones de producción aplicadas sobre la naturaleza,²⁸ misma que es «reproducida y transformada como espacio social».²⁹ A partir de ello, se entiende por qué el paisaje es estimado como un bien de interés público, y conceptualizado como «[...] un sistema vivo que contiene valores, que son parte de los recursos que mantienen el equilibrio ambiental y

²³ Guilles Tiberghien, citado en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 183.

²⁴ De acuerdo con la definición aceptada y reconocida por la UNESCO mencionada también en Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México. A. C. *Carta mexicana del paisaje*. Recuperado de http://www.sapm.com.mx/images/stories/carta_mexicana_de_paisaje.pdf

²⁵ Según la UNESCO y el Consejo Europeo del Paisaje.

²⁶ Seel, M. en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 39.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Lefebvre, H. (1976) *Espacio y política*. El derecho a la ciudad, II. Barcelona: Ediciones, pág. 126.

²⁹ *Idem.*

cultural». ³⁰ Tales valores se encuentran agrupados en cinco esferas: la ético-estética, ambiental, cultural, económica y patrimonial. A partir de estas esferas se han implementado acciones generales y específicas dentro del marco legal que protegen al paisaje dentro del territorio mexicano. ³¹

Por otro lado, el paisaje se reconoce por su valor patrimonial, carácter que ha adquirido cada vez mayor importancia por lo que han surgido convenciones, cartas y leyes de protección. Para ello, la UNESCO hace una clasificación del paisaje con diferentes categorías:

1. **El paisaje natural:** Definido como el conjunto de elementos preponderantemente naturales derivados de las características geomorfológicas del ambiente no urbanizado.

2. **El paisaje cultural:** Que para efectos de la misma carta, se toma como base la propuesta de la UNESCO, en la que el paisaje está clasificado en tres categorías:

- **Paisaje claramente definido**, creado y diseñado intencionadamente por el ser humano. Se trata de paisajes ajardinados y parques, contruidos por razones estéticas que generalmente, aunque no siempre, se encuentran asociados a edificios religiosos o monumentos de otra índole.

- **Paisaje evolucionado orgánicamente**, debido a un imperativo inicial de carácter social, económico, administrativo y/o religioso, y que ha evolucionado hasta su forma actual como respuesta a la adecuación a su entorno natural. Este proceso se refleja de formas diferentes, por lo que se establecen dos subtipos:

• **Paisaje vestigio (o fósil)**, es aquel en el que su proceso evolutivo concluyó en algún momento del pasado, pero sus rasgos característicos son todavía visibles materialmente.

³⁰ Según se menciona en la *Carta Mexicana del Paisaje*, op. cit., pág. 4.

³¹ *Ibid.*, pág. 4 y 7.

- **Paisaje activo**, es el que conserva un papel social activo en la sociedad contemporánea asociado con el modo de vida tradicional, y cuyo proceso de evolución sigue activo.

- **Paisajes culturales asociativos** son aquellos en los que existen poderosas asociaciones religiosas, artísticas o culturales con el medio natural, en lugar de pruebas culturales materiales, que pueden ser inexistentes o poco significativas.³²

De acuerdo con la clasificación anterior se comienza a reafirmar la idea de que todos los paisajes en sí, son culturales. De esta manera, se cuenta con una definición «universal» de paisaje cultural, la cual corresponde a la publicada por la UNESCO a partir de 1995:

*La representación combinada de las obras de la naturaleza y el hombre, que además ilustra la evolución de la sociedad de los establecimientos humanos en el transcurso del tiempo como resultado de las fuerzas sociales, económicas y culturales que sucesivamente han estado presentes tanto en lo interno como en lo externo.*³³

Para M. Teresa Ocejo, el paisaje cultural «es un sitio planeado en diferentes períodos históricos de un asentamiento antrópico, para fines estéticos, culturales, científicos, de recreo, religiosos, económicos, hortícolas, donde se utiliza primordialmente la materia vegetal».³⁴ Esta definición delimita al paisaje como un fenómeno de existencia única en un marco temporal específico, ya que su planeación refleja los fines con los que fue concebido, que pueden ser de carácter estético, cultural, religioso, científico, recreativo, económico, etcétera.

³² Las definiciones y clasificaciones del *paisaje cultural* corresponden a la traducción de las definiciones de la UNESCO que aparecen en whc.unesco.org/en/culturallandscape#

³³ UNESCO. Comité intergubernamental para la protección del patrimonio mundial cultural y natural. Orientaciones previas para guiar la puesta en marcha del tratado del patrimonio mundial, febrero de 1995, pág. 10-12; también citado en Alavid (2008), pág. 8 y Ocejo, M. (2011), pág. 28.

³⁴ Ocejo C. (2011). *Paisaje, Naturaleza y Diseño en el conjunto Cacaxtla-Xicoténcatl*. Maestría. Línea de Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines. México: UAM-Azcapotzalco, pág. 30.

En el artículo 8º de la Carta de Florencia³⁵ se menciona que «un sitio histórico es un paisaje definido, evocador de un acontecimiento memorable»,³⁶ lo cual nos dice que el paisaje es *per se*, un territorio que ha adquirido cierto valor a través de la historia de la humanidad, es decir, es cultural.

Con relación a este asunto, pero en otro sentido, aparece el término «jardín». Éste se define como el «terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales»,³⁷ y como la «expresión de lazos entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propicio a la meditación o el ensueño».³⁸ Desde los primeros siglos de nuestra era, el jardín ha formado parte de la evolución y cultura humana; ha representado un sitio ideal, un paraíso, en donde se une la tierra con el cielo, lo cual en occidente se concibe como «el edén». De acuerdo con esto, el filósofo George W. F. Hegel presenta el siguiente enfoque:

*[...] el jardín adquiere el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo, un «paraíso» en el sentido etimológico del término, que da testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y, eventualmente, de la originalidad de un creador.*³⁹

Según lo anterior, en la imagen del jardín está contenido el ideal del mundo terrenal, así como la evolución de la humanidad reflejada en la cultura. Tal concepto se relaciona de manera directa con la arquitectura del paisaje, ya que hacer jardines se ubica dentro de esta disciplina, pues es una actividad que implica el diseño y la manipulación del territorio, así como de sus componentes vegetales y minerales, a partir de un enfoque multidisciplinar. Al crear jardines, se generan espacios abiertos favorables para la recreación y el esparcimiento del ser humano, tanto a nivel físico

³⁵ Planteado en la reunión realizada en Florencia el 31 de mayo de 1981 por el Comité Internacional de Jardines Históricos, ICOMOS-IFLA por sus siglas en inglés.

³⁶ *Idem.*, art. 8.

³⁷ De acuerdo con la definición del *Diccionario de la RAE*.

³⁸ Artículo 5º. En Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS-IFLA (1981). *Carta de Florencia*. Recuperado de http://www.international.icomos.org/charters/gardens_sp.pdf

³⁹ Hegel, G. W. F. (1981). *La Arquitectura*. Barcelona: Kairós, pág. 145.

como conceptual. Desde algunos puntos de vista, se considera a la jardinería como un arte, por ejemplo, Hegel dice lo siguiente:

*[...] el arte de la jardinería, que no sólo crea, para el espíritu, un ambiente natural en el seno de la naturaleza, sino que se dedica a transformar el paisaje natural y a someterlo a un tratamiento arquitectónico a fin de armonizarlo con la construcción.*⁴⁰

En todo caso, arte u oficio, la jardinería se encarga de trabajar aquellas regiones del territorio que, dentro de la planificación urbana y paisajística, están designadas para volverse lugares de contemplación que recrean a la naturaleza. Si bien los jardines representan un aspecto primordial para la calidad de vida, también poseen características que contribuyen al placer estético. Este último punto es primordial en la presente investigación, ya que es uno de los fines en la arquitectura del paisaje. En algún momento, más adelante, se mostrarán un par de casos de propuestas del land art enfocados al jardín.

Hasta aquí nos hemos aproximado al paisaje y su significado de manera general, lo que nos llevará posteriormente a adentrarnos más a fondo en el tema, ya que de acuerdo con Ocejo «la claridad en la interpretación del paisaje implica dar sustento a la recreación conceptual del valor implícito en las intervenciones»,⁴¹ pues conforme a lo siguiente:

*Requiere del abandono de ideas preconcebidas [...] a favor de la develación de los procesos conceptuales y dinámicos subyacentes. La contemplación e interpretación del paisaje no se ha dado en términos pasivos, sino en una interrelación dinámica, dialéctica necesariamente.*⁴²

En torno a esto, se entiende que el paisaje, tal como se ha visto en relación al espacio, es un constructo mental que toma su valor e importancia según la percepción que tiene el ser humano de éste, y su relación con él dentro de un contexto específico,

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Ocejo, *op.cit.*, pág. 23.

⁴² *Idem.*

el cual está determinado, principalmente, por su cultura y economía. De aquí también la importancia del aspecto social del jardín que se refleja en las dos ideas siguientes: Por un lado, el ser humano establece una relación con el paisaje natural que está determinado de manera significativa por la sinergia que existe entre éste y la naturaleza; y por otro, esta relación contribuye a la constitución de una imagen paisajista en la memoria colectiva, ya que cuando el paisaje se percibe como bello y ordenado, funciona como detonador y catalizador del disfrute y de la tranquilidad emocional de sus ocupantes. Respecto a esto, cabe citar lo siguiente:

*[...] el concepto filosófico de paisaje se ha ido reexplorando y redefiniendo, y confirmándose también la idea original del hombre como observador y como posterior modificador del paisaje.*⁴³

De tal modo, se confirma que para poder interpretar y dar sentido a un concepto como el de paisaje, es necesario ubicarlo en la lógica de la evolución tanto natural como artificial (o cultural). Esto implica estar pendientes de las transformaciones a las que se sujeta.

II.2. El paisaje: Una realidad socio-territorial

En seguimiento a lo que se ha dicho respecto al paisaje, se puede sugerir un primer axioma: todos los paisajes son culturales, por tanto son un lugar. Los autores que se han consultado para lograr aclarar el concepto de paisaje coinciden en este último punto. Para A. Alavid, el paisaje es una construcción de carácter cultural y de creación humana.⁴⁴ J. Maderuelo, por su parte, asevera con profunda convicción que «a través de la emotividad de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico [entendido como territorio] se hace paisaje, se convierte en *lugar*. [...]. En realidad, todos los lugares son culturales».⁴⁵ De este modo, el paisaje,

⁴³ Martignoni J. (2008). *Latinscapes. El paisaje como materia prima*, Barcelona: Gustavo Gili, pág. 23.

⁴⁴ Alcántara O. S. et al (2002). *Diseño, planificación y conservación de paisajes y jardines*. Posgrado: Especialización y maestría en diseño. División CyAD. México: Limusa, pág. 11.

⁴⁵ Maderuelo (2008), *La idea de espacio: En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, pág. 17.

como lo hemos visto con el concepto de espacio, es de carácter físico pero también se trata de un constructo mental, que toma su valor e importancia según la forma en que el ser humano lo perciba y se relacione con él dentro de un contexto específico, el cual está determinado principalmente por su evolución cultural.

Respecto a lo anterior, el carácter físico del paisaje se refiere a «la parte perceptible»,⁴⁶ es decir, «al paisaje en su connotación meramente física».⁴⁷ La otra, que se expresa en lo cultural, es «la subyacente», la cual «será la imperceptible donde lo propiamente cultural tiene su operación».⁴⁸ Esto significa que el paisaje posee un carácter físico al que F. Martínez describe como «la *forma básica del paisaje*: geología, clima, hidrología, edafología, topografía, vegetación, fauna, etcétera»;⁴⁹ y uno sociocultural, en el cual están inmersas las experiencias, tanto individuales como colectivas, en función de los rasgos particulares de cada sociedad en donde, a su vez, intervienen una serie de factores de índole económica, histórica y cultural, lo cual hace del paisaje una «realidad socio-territorial».⁵⁰

Puesto que el paisaje es todo lo que se alcanza a ver dentro de un territorio desde una ubicación específica, el paisaje es y está –solamente y de manera única–, cuando una parte del espacio geográfico es percibido por un ser humano. Para ello, es indispensable el factor social, es decir, la cultura en sí. De este modo, surge otra cuestión: ¿qué sucede cuando el supuesto paisaje no es observado por un individuo?, ¿en dónde queda éste? Una tentativa para aclarar esta cuestión, está trazada dentro de la categoría de «paisaje natural» elaborada por la UNESCO.

Mas si el paisaje fuese en sí mismo algo «natural», etiquetarlo de este modo sería discordante o meramente tautológico, es decir, nombrar dos veces de la misma forma a una idéntica cosa carece de sentido. Por ello, habría que tratar de explicar y

⁴⁶ Alcántara, *op.citi.*, pág. 9.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, pág 32.

⁵⁰ *Idem.*

justificar la forma en que se ha llegado a la conclusión y consenso de que el paisaje es una realidad socio-territorial, un fenómeno cultural.

II.2.1. El vocablo *paisaje* en las lenguas occidentales

El fenómeno cultural a través del cual el territorio se hace paisaje, está inscrito en la cultura de cada comunidad, región y país de este planeta. Esto a su vez, está representado en la evolución del concepto de *paisaje* a través de las lenguas mismas.

Según este enfoque, parece pertinente realizar un análisis donde se parta del vocablo *paisaje* a partir de diferentes lenguas. Con ello, se busca comprender su significado en distintos contextos culturales para de esta manera, poder reafirmar al paisaje como una realidad socio territorial o, en su defecto, descartar esta idea.

Para tal fin, se presenta la manera en que algunas lenguas occidentales han comprendido este término relacionándolo con la idea de territorio. De este modo, en nuestra lengua, el español, la voz *paisaje* deriva del francés *pays*,⁵¹ cuyo significado es «campo»; a su vez, ésta deriva del latín *pagus*,⁵² el cual significa tanto campo como aldea y que a su vez, dio origen a la palabra «pagano».⁵³

La expresión *pays* se comenzó a emplear en el léxico común para nombrar las características territoriales que identifican un país. No resulta ajeno entonces que esta denominación haya sido utilizada por los romanos como unidad de medición geográfica y territorial, dentro de la cual eran considerados los límites de una ciudad para calcular tal medida.⁵⁴ Cabe especificar aquí que el uso del término *país* se refiere a una representación gráfica de un terreno o campo específico, por lo que se diferencia así de *país* como concepto político.

⁵¹ *Diccionario Etimológico*, consultado en <http://etimologias.dechile.net/?paisaje>, el lunes 21 de octubre de 2013, a las 19:38 hrs.

⁵² *Ibid.*, consultado el lunes 30 de diciembre de 2013, a las 21:28 hrs.

⁵³ Aún cuando pagano se dice de «la persona que paga, generalmente por abuso, las cuentas o las culpas», según el *DRAE*, proviene del latín *pagānus*, que significa aldeano.

⁵⁴ Pagus. En *Wikipedia*. (s.f.). recuperado el lunes 6 de enero de 2014, a las 22:30 hrs. de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Pagus>

En seguimiento a esto, se muestra un análisis comparativo donde se presenta como el vocablo 'país' se integra en algunas de las lenguas más populares de la familia indoeuropea.

Como se ha podido reflejar aquí, la raíz *pagus* está presente en el total de las palabras referidas a través de las sílabas *país*, *paes*, *peis*. En lengua euskera o vizcaina, se dice *Paisaia*, y aunque esta lengua es considerada un caso aislado, tanto en su escritura como en su fonética, la palabra remite a *pays*. Como un ejemplo peculiar, presentamos la palabra *pajsaġġ*, en maltés, lengua perteneciente a la familia afro-asiática, de origen semítico y árabe, donde se aprecia también cierta asociación con la raíz latina *pagus*, como se muestra en la tabla II.2.1.

En la tabla II.2.2, se muestran las denominaciones usadas dentro de la familia baltoeslava resalta la sílaba *kra*. Tanto en el checo como el eslovaco, *krajina* denomina a *país*. En la voz eslovena, *pokrajina* se refiere también a *provincia*. Por el momento, aquí no se cuenta con una certeza respecto a la sílaba *kra*, sin embargo, con la lectura que se puede hacer tanto de *krajina* como de *pokrajina*, se puede conjeturar que también son vocablos que expresan la idea de país.

Aquí se toma en particular consideración que el término *landschap* surge en la pintura del siglo XVI para denominar nuevos motivos expresados como «vistas de *países*»,⁵⁵ del cual derivan *landschaft* y *landscape*; este último es también utilizado en ciertas lenguas de otras regiones del mundo como, por ejemplo, el cebuano y el zulú. Dentro de este grupo resalta la sílaba *land*, expresión que se usa para denominar *tierra*, *campo*, *suelo*, *país*.

⁵⁵ Maderuelo (2009), *op.cit.*, pág. 20.

Tabla II.2.1. El vocablo <i>paisaje</i> en las lenguas itálicas		
EXPRESI	RAÍZ Ó GRUPO	IDIOMA (S)
<i>Paisat</i>	Latín vulgar, romance	Catalán
<i>Paisaj</i>	Itálico, romance ibérico	Español, castellano
<i>Paysa</i>	Itálico, romance	Francés
<i>Paisax</i>	Itálico, romance	Gallego
<i>Paesa</i>	Latino-Falisco, romance	Italiano
<i>Paisag</i>	Itálico, romance	Portugués
<i>Peisaj</i>	Itálico, romance oriental	Rumano

Tabla II.2.2. El vocablo <i>paisaje</i> en las lenguas baltoeslavas		
EXPRESIÓN	RAÍZ Ó GRUPO	IDIOMA (S)
<i>Krajina</i>	Eslavo occidental	Checo, eslovaco
<i>Pejzaž</i>	Eslavo meridional	Bosnio, croata
<i>Pokrajina</i>	Eslavo meridional	Esloveno
<i>Ainava</i>	Báltico	Letón
<i>Kraštovaizdis</i>	Báltico	Lituano
<i>Krajobraz</i>	Eslavo occidental	Polaco

Por otro lado, están también dos palabras dentro de esta familia consideradas dentro del género celta que son *tirwedd*, del idioma galés, del britónico, y *tírdhreach*, en irlandés, del género goidélico. En ellas, como se puede ver, se encuentra un indiscutible parecido fonético para nombrar país. Aquí resalta la sílaba *tir*, que en galés es empleada como palabra para nombrar a la *tierra*; y *tír*, que en el idioma irlandés se usa para llamar a *país*, según se muestra en la tabla II.2.1.

De acuerdo a la tabla II.2.4, aparecen otras voces provenientes de lenguas no indoeuropeas en occidente. Se muestra también la voz *manzara*, del turco, ubicado dentro del grupo de lenguas túrquicas, en la cual se insinúa cierta relación con la raíz urálica de este término. Dentro de este grupo sobresale la sílaba *ma*, no obstante, no se cuenta tampoco con una traducción directa de ésta, pero como sabemos que *maa*, en finlandés, significa *país*, se puede suponer que también en las lenguas urálicas se ha partido de la misma idea para conformar tales palabras.

Explorar las raíces de la palabra *país* en diferente regiones, nos puede ayudar a reconocer y comprender a los países como paisajes,⁵⁶ lo cual se confirma cuando observamos que el término paisaje se relaciona etimológicamente con la palabra *país* (campo, tierra, suelo) en diferentes lenguas de las culturas de occidente. De acuerdo con lo aquí planteado, se explica de manera implícita el cómo y el porqué de la consolidación de nuestra «cultura paisajera», es decir, por qué se puede llamar paisajes a los campos, tierras y suelos de un lugar.

⁵⁶ A lo que Maderuelo (2007) agrega que en el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza), la «artelización» es el principio para trabajar con el paisaje.

Tabla II.2.3. El vocablo <i>paisaje</i> en las lenguas germánicas		
EXPRESIÓN	RAÍZ Ó GRUPO	IDIOMA (S)
<i>Landschaft</i>	Germánico occidental	Alemán
<i>Landschap</i>	Germánico occidental	Neerlandés, holandés
<i>Landskab</i>	Escandinavo sub-germánico	Danés
<i>Landscape</i>	Germánico insular, reinos	Inglés
<i>Landslag</i>	Germánico septentrional	Islandés
<i>Landskapet</i>	Germánico, escandinavo	Noruego
<i>Liggande</i>	Germánico, nórdico	Sueco

Tabla II.2.4. El vocablo <i>paisaje</i> en las lenguas urálicas,		
EXPRESIÓN	RAÍZ Ó GRUPO	IDIOMA (S)
<i>Maastik</i>	Fino-ugria	Estonio
<i>Maisema</i>	Fino-ugria	Finlandés ó finés
<i>Táj</i>	Lenguas urálicas	Húngaro ó maglar

Si bien con base en esto es más claro apreciar que el concepto de paisaje es de suma complejidad, se puede decir también que para poder reconocer a los países como paisajes, se requiere de una visión que sea tanto pluricultural como multidisciplinaria, donde intervengan varias de las ramas de la filosofía, el arte y hasta las ciencias exactas. En esta participación, la geografía, la economía y la política jugarían su digno rol.

El paisaje, es un concepto que se construye a partir de la percepción de la población en relación con el territorio, es decir que surge como una «tupida red de conexiones e intereses que ponen en evidencia la complejidad de las relaciones del hombre con el mundo, del hombre con aquello que es exterior a él».⁵⁷

Para G. Tiberghien, está en claro que la naturaleza del paisaje está conformada por una base territorial y un contenido cultural. De este modo, para el filósofo «el paisaje es también, incluso aunque no pueda reducirse a eso, una realidad física y social».⁵⁸ Aun cuando reducirlo de modo exclusivo a una realidad física y social sería inexacto, es la aproximación más real que existe hasta ahora de este concepto. Sin embargo, esto constituye uno de sus límites:

*[...] si se considera que el material adquiere un valor paisajístico proporcional a la turbación mental que provoca que esto solo es posible porque ese espíritu que lo considera está ya predispuesto a ello. Las canteras, las minas abandonadas, los lugares «post-industriales» [...] los terrenos «vagos» son límites del paisaje que nuestra mirada rechaza por medio de su recalificación artística.*⁵⁹

De esto surge una atractiva reflexión respecto al paisaje: si éste es una realidad que se construye a partir de la visualización de un espacio geográfico, cabe preguntarse si al negar la vista de estos espacios «residuales», se les estaría despojando de su cualidad de paisaje. De ser paisaje *per se*, estos lugares representan,

⁵⁷ Maderuelo (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, pág. 8.

⁵⁸ De acuerdo con Tiberghien, en Maderuelo (2007), pág. 193.

⁵⁹ Tiberghien, en Maderuelo, J. (2007), *op.cit*, pág. 193.

al menos, un límite, un borde, tanto espacial como mental dentro de la cartografía en el imaginario colectivo. De ahí la esencia de su problemática.

A partir de lo anterior, se comprueba que el paisaje es una realidad socio-territorial, en la cual intervienen dos factores principales para su concepción: lo que está – el espacio geográfico en sí–, y lo que sucede en éste –los fenómenos antrópicos, las prácticas culturales–. Así que se puede decir que «el paisaje no es sólo un concepto en continua transformación, sino que, haciendo una aplicación biyectiva,⁶⁰ ayuda a transformar al arte y estimula el pensamiento estético con nuevos retos».⁶¹

Al seguir la lógica de lo aquí expuesto, nos queda ahora sólo un aspecto a tratar: si un territorio se hace paisaje en el momento en que es atravesado por una mirada culturizada; es decir, si la cultura construye al paisaje, entonces, ¿puede suponerse que una visión «inculta» es incapaz de crear paisajes?

Es por ello que la cultura, tanto como el arte, poseen un papel importante en la construcción del paisaje. A través de éstas prácticas sociales se pueden hacer nuevas lecturas de la naturaleza y del territorio, que influyan, e incluso detonen, la sensibilización y responsabilidad del ser humano sobre el paisaje. De esto se desprende la importancia y el valor del arte en el paisaje.

II.2.2. El paisaje y la memoria

Al haber dilucidado la condición socio-territorial del paisaje, es importante hablar respecto a la relación íntima que existe entre esta elaboración de la realidad con base físico-geográfica y contenido socio-cultural, a la cual llamamos paisaje, con la memoria.

La memoria, entendida como «aquella facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se recuerda el pasado»,⁶² es a su vez la cualidad mental que nos permite

⁶⁰ De acuerdo con el *Diccionario de la RAE*, se dice de las aplicaciones de un conjunto en otro cuya correspondencia inversa es también una aplicación.

⁶¹ Maderuelo (2007), *op. cit.*, pág. 8.

⁶² De acuerdo con la primera definición aportada por el *Diccionario de la RAE*.

configurar el paisaje. En cierto sentido, el paisaje es una «imagen» que habita en la mente. Esta imagen se crea a partir de las experiencias con el territorio, mismas que a su vez, forman un retrato dentro de la memoria. Hay que aclarar que el paisaje no debe confundirse con algo meramente físico, y de igual modo, no debe reducirse de manera única a sus componentes materiales. Como el paisaje es también algo que se percibe, está relacionado con la cultura, y por consecuencia, con la memoria y la imaginación.

Jimena Martignoni nos habla del paisaje como la «materia prima» de esta creación mental. Para la autora, la noción que configura esta imagen no se encuentra de manera exclusiva en los componentes geográficos del espacio que nos rodea, (como las elevaciones terrestres, los cuerpos acuáticos, su flora y fauna, su clima, etc.) sino también en todas aquellas imágenes construidas a través de la experiencia con cada lugar desde la que se construye lo que denomina «paisajes mito», es decir, aquellos que están basados en lo que nos dice la memoria.

A su vez, estas imágenes son el resultado del proceso de modificación de los paisajes cuando se les atribuyó valores utilitarios, o se les manejó de manera referencial con respecto a otros. «Estas imágenes, o paisajes conformados nos representan y en ellas nos reconocemos»,⁶³ es decir, que al tratarse de la memoria, los paisajes son también autorreferenciales.

Todo esto son factores dentro del concepto paisaje, lo cual señala un aspecto importante: la condición mítica y mutante que existe en esta realidad socio-territorial. Trabajar en el paisaje, ya sea a través del arte, la arquitectura, u otra disciplina involucrada en esta labor, implica en todo momento estar conscientes de esta cualidad. Tener en cuenta esta condición, por su puesto, permite entender que más allá de pretender controlar la imagen que se quiere reproducir en el espectador, se trata de la experiencia que se quiere generar en este mismo, y de cómo perpetuar al paisaje en el imaginario colectivo a través de las vivencias con los lugares. Esto dota al paisaje de

⁶³ De acuerdo con Martignoni, *op.cit.*, pág. 12.

carácter e identidad y, a su vez, puede resultar ser uno de los instrumentos de autenticación de los paisajes.

En lo que concierne a los paisajes de índole natural, se puede decir que cada uno de estos se manifiesta de manera única a través de su ecosistema y biodiversidad; puesto que ya los árboles, los ríos y las rocas, son capaces *per se* de narrar una historia. Sin embargo, es gracias a la relación que surge entre el paisaje natural y el sujeto, y al trabajo de la memoria, lo que hará único a este paisaje.

Ahora bien, si nos referimos a los paisajes antropizados, como los rurales, los suburbanos, y ya ni se diga de los urbanos e industriales, se puede hacer mucho más al respecto. Existe aquí una problemática actual que se vive en occidente la cual es denominada por F. Muñoz como *urbanalización*, que se refiere a la reproducción literal de los paisajes urbanos dentro del territorio europeo y americano, principalmente.

Esta urbanalización substrahe de los paisajes sus características únicas, así como su identidad, al sólo producir un eterno compuesto de imitaciones, supone a los lugares una condición estandarizada, su imagen carece de verosimilitud, y su memoria no podría ser ya más falsa al ser sólo «paisajes comunes, lugares globales»;⁶⁴ lo cual el mismo autor define de acuerdo con lo siguiente:

*En esta producción de paisaje, la estandarización de los criterios morfológicos muestra cómo la arquitectura y el diseño urbano utilizan estrategias y metodologías concretas para dar lugar a un género de paisajes que, en realidad, no pertenecen a ningún territorio [...].*⁶⁵

De modo que un paisaje, un lugar, es único en proporción a la experiencia que éste mismo ofrezca de manera auténtica. Esto, a su vez, producirá su propia imagen a un todo *ad hoc*, en la memoria del individuo, para trascender del mismo modo en la colectividad.

⁶⁴ Muñoz, *op.cit.*, al hacer referencia al subtítulo de su tratado, pág. 190.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 190.

Para concluir con esta parte, sobre la relación que existe entre el paisaje y la memoria, se han de tomar en cuenta el factor dinámico y la dimensionalidad, lo cual se traduce como una «transversalidad»,⁶⁶ ya que es capaz de atravesar de un lado a otro lo que existe dentro de la realidad, pasando por lo verídico hasta lo ficticio, lo que es enteramente subjetivo.

II.3. Naturaleza, paisaje y arte

Tanto *naturaleza* como *paisaje* son conceptos que se encuentran sometidos a la evolución y a los cambios de paradigma de las culturas, por lo tanto, se han de ajustar al momento histórico que se vive. Es de allí que parten las nuevas corrientes del pensamiento: «las renovaciones de ideas llevan implícitas cambios en el lenguaje, por supuesto, también en el arte».⁶⁷

Aquí aparecen las expresiones «plásticas» al aire libre de la prehistoria, consideradas como aquellas intervenciones en el paisaje que inspiraron a los artistas del land art. También aparecen las expresiones artísticas en torno a la naturaleza y, de forma particular, el surgimiento y la evolución del paisaje en la pintura a partir del siglo XV, que exploraremos a grandes rasgos dentro de este punto.

II.3.1. Expresiones plásticas al aire libre en la antigüedad

Las manifestaciones artísticas de la antigüedad, específicamente las que fueron realizadas al aire libre, constituyen unas de las primeras formas de transformación simbólica del territorio. Aun cuando éstas no sean consideradas antecedentes directos del land art, se presentan en este capítulo ya que poseen una íntima relación con esta corriente artística, pues representan a su fuente más antigua de inspiración.⁶⁸ Estas se ubican, principalmente, en la región de Australia⁶⁹ y el Sur de Europa durante la

⁶⁶ Se emplea este concepto, al partir del término «transversal» que se refiere a algo «que se halla o se extiende atravesado de un lado a otro», según definición del DRAE.

⁶⁷ *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, op.cit., pág. 1294.

⁶⁸ Vease a Tiberghien G. A. (1995). *Land art*. New York: Princeton Architectural Press.

y Raquejo, op.cit.

⁶⁹ Careri, op.cit., pág. 20.

Prehistoria;⁷⁰ en el norte de África y el Medio Oriente,⁷¹ y en el arte prehispánico en Mesoamérica y los Andes.⁷²

Dentro de un gran número de propuestas plásticas consideradas land art, se halla una reinterpretación de este tipo de arte antiguo expresada en los rasgos formales de grabados, construcciones megalíticas y trabajos con la tierra, según como veremos adelante.

Para explicar cómo las culturas antiguas se interesaron en intervenir el territorio de manera plástica, hemos de remitirnos al momento en que el nomadismo desapareció como *modus vivendi*. El surgimiento de la agricultura y la ganadería dio lugar a un nuevo estilo de vida, emancipado de la tensión generada por la caza lo cual, a su vez, permitió que el ser humano se interesara por aquellas cosas de apariencia inútil. Es decir, surgió un interés por la creación de objetos hechos para su contemplación.

A través del sedentarismo, se detonó una nueva forma de observar el mundo y de relacionarse con éste: la «actitud de libertad contemplativa abrió un nuevo terreno para la actividad creadora, totalmente separado de la lucha por sobrevivir».⁷³ Las pequeñas comunidades de la antigüedad contaban entonces con energía y tiempo destinados a entablar un diálogo más profundo con los sitios en los cuales se establecieron, y con ello, se crearon nuevos objetos. A partir de este vínculo insólito del ser humano con su entorno, comenzó la producción, el uso y la acumulación de objetos realizados por el ser humano con fines «estéticos», que fueron conformando su entorno y cultura y, a su vez, se volvieron el testimonio físico de ello.

Alrededor del año 10,000 a.C., entre el paleolítico y neolítico, dentro de la época cuaternaria, se registran las primeras intervenciones en la naturaleza hechas por el ser

⁷⁰ Véase a De Balbín B.R. (ed.) (2008) *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Actas. España: Junta de Castilla y León.

⁷¹ Véase Boardman, J. (2006). *The world of ancient art*. London: Thames & Hudson.
y Ramírez J. A. (2004). *Historia del arte, I: El mundo antiguo*. Madrid: Alianza

⁷² Véase a Kubler, G. (1999). *Arte y arquitectura en la América Precolonial: Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*. Madrid: Cátedra.

⁷³ Kubler, *op.cit.*, pág. 45.

humano. Se trata de representaciones gráficas pintadas y grabadas sobre rocas, oquedades, planicies y cuevas del entorno. Estas expresiones son denominadas *arte rupestre*, del latín *rupestris* y éste de *rupes* que significa «roca».⁷⁴ Se le define como un «arte básicamente simbólico y geométrico con presencia de algunos elementos de estilo naturalista»,⁷⁵ donde se representaba la vida cotidiana y social. El arte rupestre puede clasificarse en pictórico o escultórico.

Lo que aquí nos interesa son las representaciones realizadas al aire libre, ya que forman parte de las reminiscencias e influencias conceptuales de manifestaciones pertenecientes al land art. Algunas de éstas persisten hasta hoy, como por ejemplo, el *Nuevo Grabado del Zézere en Barroca*, que se localiza en la península ibérica y data de la época neolítica. En este yacimiento se puede apreciar cómo el ser humano prehistórico comenzó a trazar algunos signos sobre elementos pétreos encontrados en el territorio, según como se muestra en la figura II.3.1. Aunque es la única pieza de este tipo hallada dentro del estudio realizado por De Balbín, se especula que deben existir otros ejemplos de grabados sobre rocas en el exterior de las cuevas.⁷⁶

⁷⁴ *Diccionario de raíces grecolatinas.*

⁷⁵ Citado en De Balbín (2008), *op. cit.*, pág. 321.

⁷⁶ De Balbín, *op.cit.*, pág. 37.



Figura II.3.1. *La intervención en la naturaleza desde la prehistoria.*
Rodrigo DE BALBÍN (2008). *El Nuevo Grabado del Zézere en Barroca.*
Península Ibérica. © De Balbín.

Según se ha visto, el ser humano siempre ha estado vinculado con la naturaleza como parte de su condición, desarrollo y cultura. Esto se vio plasmado en la antigüedad a través de obras monumentales construidas al aire libre, a las cuales conocemos como construcciones *megalíticas*. Algunas de estas obras del neolítico avanzado (7000-4000 a.C.). son consideradas como arte al aire libre. El *megalitismo* que tuvo sus comienzos en Europa a partir del V milenio a.C, es definido como el levantamiento de monumentos hechos por la mano de obra colectiva a base de grandes bloques de piedra, como el *dolmen* y el *crómlech*.⁷⁷ Se especuló que estos monumentos fueron erigidos con fines religioso-funerarios, pero fue una creencia rápidamente disipada cuando se tomaron en

⁷⁷ Círculos, óvalos o anillos megalíticos. Cromlech. En *Wikipedia*. Consultado el el miércoles 11 de junio de 2014, a las 21:17 hrs. de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Crómlech>,

cuenta las relaciones de comercio en esta zona geográfica que, a su vez, permitieron que se propagaran este tipo de construcciones.⁷⁸

El *menhir*,⁷⁹ del bretón «piedra larga», es el elemento fundamental para configurar estas obras, como se muestra en la figura II.3.2. Se les puede encontrar en las cercanías de los dólmenes para indicar el área sepulcral, erigidos de forma aislada o en conjunto, ya sea en línea recta (alineamientos) o en círculo u óvalo (crómlech).⁸⁰ Dentro de algunos ejemplos se puede mencionar los de *Saint Pierre Quibreton*, los de *Le Ménec*, ambos en Bretaña, y algunos dólmenes como los de *Dombate*, *Sakulo*, *Pedra Gentil* y *Tapias*, en España.



⁷⁸ J. M. Barandiarán, en Ramírez. (2004), *op.cit.*, pág. 30.

⁷⁹ Es importante tomar en cuenta, que de acuerdo con Careri, el menhir es considerado como «el arquetipo de la escultura inorgánica». Careri, *op.cit.*, pág. 134.

⁸⁰ Barandiarán, en Ramírez (1990), *op.cit.*, pág. 31.

Según Careri, «la erección de un menhir representa la primera transformación física del paisaje de un estado natural a un estado artificial».⁸¹

Un ejemplo de construcción megalítica es *Stonehenge*, cerca de Salisbury, Wiltshire, Reino Unido, construido entre los años 3100 y 2500 a.C.⁸² Se trata de una gran construcción configurada en el tipo *crómlech* que consiste básicamente en la disposición de 30 monolitos de 7 metros de altura, unidos por dinteles,⁸³ que conforman cuatro círculos concéntricos, como se muestra en la figura II.3.3. Se especula que sirvió como templo u observatorio astronómico para predecir las estaciones del año, pero hasta la actualidad la finalidad de este monumento aún es un misterio.



Figura II.3.3. Reproducción del espacio a través del megalitismo.
x X (2008). *Stonehenge*.
Reino Unido. © McNally/ Sygma

⁸¹ Careri, *op.cit.*, pág. 53.

⁸² Boardman, J. (2006). *The world of ancient art*. London: Thames & Hudson, pág. 29. Traducción propia.

⁸³ *Idem*.

Las características de las construcciones monolíticas poseen entre sí rasgos en común ligados a su función, métodos ingenieriles y constructivos, como son la extracción, labra, arrastre y erección de los elementos. Lo importante aquí es conocer sus significados de acuerdo con la interpretación que les damos en la actualidad.

En el caso de *Stonhenge*, su construcción es asociada con algún tipo de ceremonia y culto solar. En ella se pueden leer dos aspectos: por un lado, se trata de una reproducción del espacio simbolizada por la colocación de ochenta menhires en un sitio específico. Por otro, Stonhenge representa (aunque en términos de la ciencia no se pueda aún afirmar) una relación profunda con el lugar, reflejada tanto en la elección que se hizo de éste, como en la forma en que se intervino. La obra revela el modo a través del cual el ser humano primitivo se relacionó con la naturaleza y con el cosmos, pues mantenían diálogos con las estaciones, con los puntos cardinales, con la fertilidad, etcétera.

El *megalitismo* se ubica en varias regiones de Dinamarca, Suecia, Gran Bretaña, la Bretaña Francesa, y la Península Ibérica donde fue tomando nuevas formas e interpretaciones para su ejecución. De este modo, surgen también los llamados *obeliscos antiguos*, en lugares como Biblos, en el Líbano, en donde se sitúa el famoso Templo de los Obeliscos, construido en el siglo XVIII a.C.,⁸⁴ considerado como una expresión perteneciente al arte fenicio. Otro ejemplo de obelisco es *Stambha* de Ashoka, del s. III a.C., que consiste en un fuste de gran altura, ubicado en el recinto de Kotla Feroz Shah, Dehli, Arenisca, la figura II.3.4.

⁸⁴ Ramírez, *op.cit.*, pág. 224.

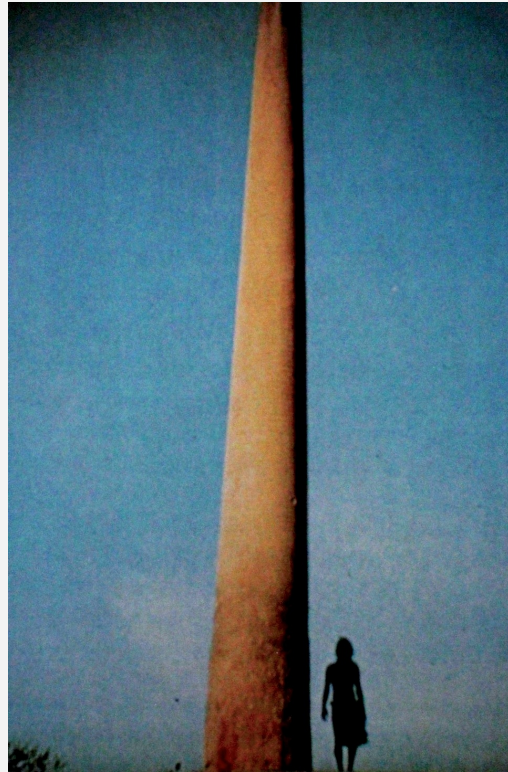


Figura II.3.4. *Megalitos para la orientación dentro del territorio.* x X (s. III a.C.). *Stambha de Ashoka.* Delhi, India. © Ramírez.

Dentro del territorio americano, en la Isla de Pascua, en la región de Valparaíso, Chile, yacen numerosos *moáis*.⁸⁵ Estos son figuras talladas en monolitos de unos 10 metros de altura, con un peso de 82 toneladas, aproximadamente.⁸⁶ Fueron construidas entre los siglos XII y XVII d.C. con rocas volcánicas extraídas de su estrato natural con la ayuda de herramientas de basalto y obsidiana. Después de su extracción, fueron enterradas y semienterradas para luego ser esculpidas,⁸⁷ de acuerdo a como se muestra en la figura II.3.5.

⁸⁵ Se especula que en aquel entonces pudieron haber hasta mil de estos.

⁸⁶ Boardman, *op.cit.*, pág. 382.

⁸⁷ Moái. En Wikipedia. Recuperado el 15 de septiembre de 2013, a las 17:10 hrs de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Moái>

Estos ejemplos muestran la forma en que el ser humano comenzó a reubicar y manipular objetos propios del lugar para darles una resignificación, lo cual es una de las características del land art.



Figura II.3.5. *Moáis, esculturas monolíticas.*
x X (2006). *Islas de Pascua.*
Chile. © Boardman

Otro ejemplo de estas características se encuentra en la región mesoamericana. Alrededor del siglo V, en Xochicalco y Tula surgen también construcciones monolíticas como *Los Atlantes de Tula*, situados en el Templo de Tlahizcalpantecuhtli, realizados

entre el 900 y el 1200 d.C;⁸⁸ conforman una construcción de cuatro pilastras labradas en piedra basáltica, de sección casi cuadrada de 4.6 metros de altura, esculpidas con bajorrelieves en cada una de sus caras y ubicadas en la fila posterior de una cella.⁸⁹ Se les denomina «atlantes» debido a que en los pectorales de cada uno se ubica una mariposa, *Átlatl* en tolteca, la cual representa un arma dentro de esta cultura, figura II.3.6.



Figura II.3.6. *Monolitos para significar el espacio custodiado.*
Cultura TOLTECA (2004). *Los Atlantes de Tula.*
Hidalgo. © Luidger.

A lo largo de la historia de la humanidad, han existido varios ejemplos de construcciones y esculturas de esta naturaleza donde se aprecia una tendencia a dejar marcas y señales en diferentes lugares. Este tipo de creaciones está impulsado por la

⁸⁸ Ramírez. (2004), *op.cit.*, pág. 114.

⁸⁹ Kubler, *op.cit.*, págs. 85-88.

necesidad del ser humano de dejar huella al intervenir, modificar, resaltar los parajes en diferentes entornos; asimismo, son un reflejo de su devoción por ordenar y disponer objetos en lugares específicos. De alguna forma, estas prácticas mitigan la sensación de desorientación y vacío que el espacio produce en el ser humano.

Este acto de dejar huellas impresas se refleja en la manipulación de la tierra para producir «esculturas» sobre el territorio. Un ejemplo de ello es *The Serpent Mound*, en el sur de Ohio, Estados Unidos, el cual es probable que se haya realizado entre el siglo V al II a.C.,⁹⁰ ya que fue desarrollada dentro de la cultura de los *Hopewell*. Se considera como una especie de monumento escultórico, configurado por un gran montículo lineal en forma de serpiente con una longitud de más de 400 metros y casi 15 de altura, según se muestra en la figura II.3.7.



Figura II.3.7. *Un montículo que representa una serpiente.*
Cultura HOPEWELL (1846). *Serpent mound.*
Ohio, Estados Unidos. © Luidger.

⁹⁰ Boardman, *op.cit.*, pág. 358. Traducción propia.

Hasta el momento es escasa la información sobre los motivos de su construcción, se especula que su significado es de índole astronómico, ya que tanto la cabeza como la cola de la serpiente están alineadas con el solsticio de verano y con el de invierno, respectivamente.⁹¹

Hemos de recalcar que las construcciones y esculturas anteriormente citadas son referentes para algunas de las corrientes del land art, lo cual se ha de tratar con suficiente amplitud y precisión en el capítulo IV.

II.3.2. La naturaleza en el arte

Dentro de las prácticas culturales que se han encargado de significar la naturaleza se encuentra el arte, que otorga a este concepto un valor particular:

*El arte ofrece a través del paisaje una visión de la naturaleza que refleja la relación que cada cultura establece con el medio natural. En este sentido, el hombre se relaciona con la naturaleza siguiendo pautas sociales, religiosas, económicas y propiamente culturales que le permiten articular y construir un paisaje (pictórico y literario) que rodee y enmarque acontecimientos. El arte, sin embargo, no sólo refleja sino que a su vez construye y configura formas nuevas y posibles de relación desde la contemplación, desde una cada vez más precisa observación, pero también desde la fantasía y la fabulación, que permiten delinear el desarrollo del concepto naturaleza a través de la historia.*⁹²

Esto nos habla de la evolución del concepto de naturaleza dentro del arte y de la historia de la cultura.

En la actualidad, dentro del ámbito artístico, este concepto ha cobrado mayor extensión y profundidad. Se puede afirmar que a través de la evolución de la lengua a

⁹¹ Serpent Mound. En *Wikipedia*. Recuperado el 15 de septiembre de 2013, a las 14:44 hrs. de: http://es.wikipedia.org/wiki/Serpent_Mound

⁹² Santiago B. O. (1995). Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado. *Los géneros de pintura. Una visión actual*. Exposición en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, del 13 de septiembre al 29 de octubre de 1994 (comisarios: Rosa Olivares y Gregor Nusser), pág. 115-132; citado en Matos, *op.cit.*, pág. 10-11.

través del arte, se han representado las transformaciones de estas percepciones sociales. Al hablar de naturaleza nos encontramos frente a una demarcación que responde a una realidad tanto tangible como intangible (que corresponde a lo físico y a lo cultural respectivamente), y cuya apreciación depende del enfoque que se le de. Se trata de un constructo de la cultura dentro del cual el arte aparece como un agente detonador para la apreciación de tan complejo escenario natural.

La naturaleza es abordada y reinterpretada a través de la plástica, en donde se le refiere como «el modelo que se plasma»⁹³ en la pieza. Aparece aquí, además, la expresión «naturaleza muerta», que se refiere a la «composición pictórica a base de objetos o seres inanimados».⁹⁴ Esta denominación ha experimentado una evolución de acuerdo con la historia del arte, según lo siguiente:

*Aunque el término es del s. XVII, aparece en el arte helenístico con carácter decorativo. En el arte paleocristiano y bizantino adquiere significado simbólico y religioso. El renacimiento y el barroco lo llevan a género pictórico. En el s. XIX se incorpora la figura humana.*⁹⁵

El naturalismo realizado dentro de las artes plásticas es «cualquiera de las tendencias que tratan de reflejar la realidad sin idealización y sin dramatización».⁹⁶ Esta intención se observa puntualmente en algunas de las propuestas plásticas dentro de la corriente del arte contemporáneo denominada land art, como se expondrá en el capítulo cuarto.

Dentro de las obras que son consideradas dentro del naturalismo barroco, se encuentran las de Caravaggio, Velázquez, Zurbarán, entre otros. Es hasta el siglo XIX, con la pintura impresionista, que el naturalismo toma un mayor auge reflejado en los lienzos de Courbet y Monet,⁹⁷ como se muestra en la figura II.3.8.

⁹³ *Diccionario Enciclopédico Grijalbo, op.cit.*, pág. 1294.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

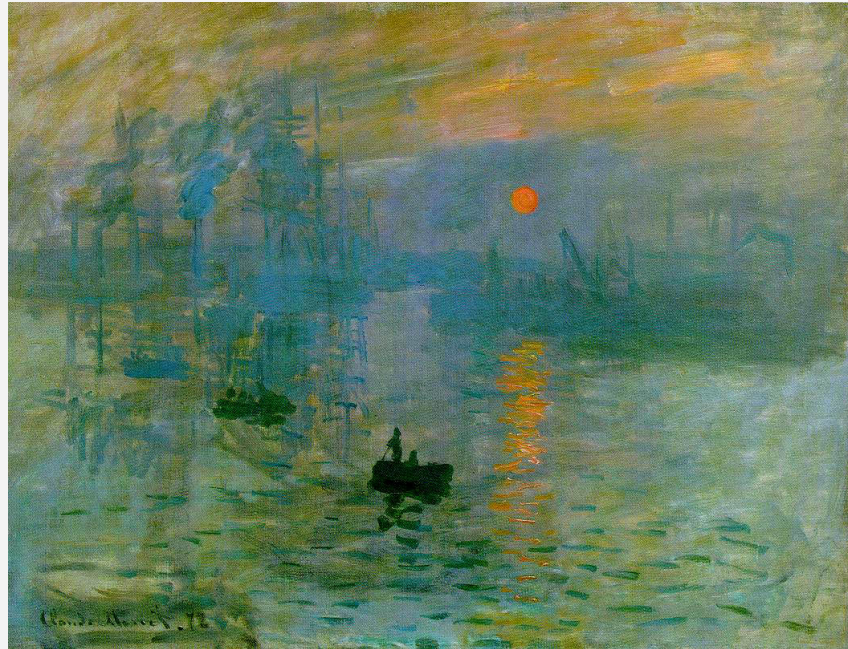


Figura II.3.8. *El naturalismo en la pintura impresionista.*
Claude MONET, (1872). *Impression au Soleil Levant.*

II.3.3. La evolución del paisaje dentro del arte

Dentro de la noción espacio-tiempo se ubica al territorio y, a su vez, en éste ocurren o se construyen los paisajes. Esto ha sucedido a lo largo de la historia de la humanidad donde se han involucrado tanto el arte como la cultura. Desde esta perspectiva, se puede entender al paisaje en sus valores plásticos y estéticos, mismos que dan sentido a su contenido artístico.

Para dar apertura a este tema, es conveniente recapitular lo visto hasta aquí dentro del presente capítulo, lo cual se sintetiza de la manera siguiente: existe una asociación directa del paisaje con la naturaleza a partir de la cual se crean escenas pictóricas que representan esta relación. El paisaje es una representación de la naturaleza que surge a través de la relación experiencial que el individuo establece con un lugar y su esencia. En este sentido, Fernández infiere lo siguiente:

*Un paisaje es una imagen de la naturaleza. Una experiencia de la naturaleza en forma de imagen. Y también la interrupción de esta imagen. [...] El paisaje es una pantalla de la naturaleza modificada por la cultura, una suma de naturaleza y cultura. [...] El paisaje no es la naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza en el entorno.*⁹⁸

De tal modo, existe en la pintura un principio que involucra al paisaje ya sea como técnica o estilo pictórico. Este principio es el conjunto de dos componentes: naturaleza y cultura. De esta manera, si se habla de paisaje dentro de esta connotación, se está hablando del arte en sí. Más adelante explicaremos de modo más profundo esta cuestión. Por ahora, hablaremos de la evolución de este constructo cultural a través del arte, en este caso, la pintura.

«La idea de paisaje se construyó, *grosso modo*, en Occidente a finales del siglo XV. Designaba tanto la representación como la cosa representada, para pasar progresivamente a dar nombre a un género pictórico».⁹⁹ Esta concepción se despliega a partir de la «escritura abstracta» del territorio, de los países en sí.

El concepto de «paisaje» adquiere una connotación artística (una «representación gráfica de un terreno extenso»¹⁰⁰) en la literatura, dentro del género pastoril, en la égloga, como el idilio de la vida campestre; y en el ámbito de la pintura, principalmente, donde paisaje se refiere a «una técnica pictórica que consiste en representar a la naturaleza como tema independiente».¹⁰¹ Tal noción surgió entonces dentro del contorno de una actividad concreta para designar a un género pictórico. Lo cual tiene sus principios con base en lo siguiente:

[...] todo paisaje es una experiencia de la visión del pintor que lo percibe y construye; pero, además, el ojo del artista no es un ojo pasivo, sino que completa las formas y las

⁹⁸ Fernández en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 167.

⁹⁹ Tiberghien, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 183.

¹⁰⁰ Paisaje. En *Wikipedia*. Recuperado el miércoles 25 de marzo de 2014 a las 14:35 hrs, de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Paisaje>.

¹⁰¹ *Diccionario de Arte y Diseño*. Recuperado el lunes 6 de enero de 2014 a las 21:12 hrs. de: <http://www.sitographics.com/dicciona/a.html>

*modifica sutilmente para establecer contraposiciones que interpreta de seguido sobre el lienzo con colores.*¹⁰²

De acuerdo a cada época, los pintores han expresado su percepción de la realidad según sus propios sistemas de creencias, por lo que esta percepción ha cambiado en cada momento histórico. Sin embargo, cabe decir que sin importar la época o la visión, existen tres principales rasgos que caracterizan a todo arte cuyo tema central sea el paisaje: el encuadre, el punto de vista y el horizonte.¹⁰³ De modo que cada artista expresa la integración de estos elementos de diversas formas, ya sea *in visu*, o *in situ*,¹⁰⁴ es decir, directa o indirectamente.

Durante los primeros siglos d.C., las expresiones plásticas estaban dedicadas y entregadas a la sacralización en el marco de la religión católica. Este carácter alcanzó su cúspide con el estilo gótico. Esto se puede considerar como una de las principales razones por las cuales el paisaje permaneció, de cierta forma, inerte; lo que permeó a su vez la cosmovisión del ser humano occidental a lo largo de casi diez siglos. Berque opina que «sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje [...] si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo».¹⁰⁵ Sin embargo, la idea del edén y del «hortus conclusus», que formaban parte de las expresiones pictóricas de esta época, representaban las primeras aproximaciones de lo que hoy se comprende como paisaje.

Según Maderuelo, desde el siglo XVI, algunos pintores, como el Greco, incluyeron en su trabajo la actividad topográfica con el fin de representar la imagen de paisaje en sus cuadros.¹⁰⁶ El paisaje se produjo entonces a partir de una visión estética y, a su vez, emergió como tal dentro del objeto artístico en pinturas y mapas. A partir de

¹⁰² Véase a García, en Maderuelo (2007), pág. 81.

¹⁰³ De acuerdo con Tiberghien, en Maderuelo (2007), pág. 183-184

¹⁰⁴ Al retomar la propuesta de Roger, citada tanto por Maderuelo como por Tiberghien (2007).

¹⁰⁵ Berque, Agustín (1997). El origen del Paisaje. *Revista de Occidente* 189. (febrero), pág. 11. Citado en Maderuelo (2007), pág 17.

¹⁰⁶ Véase a Maderuelo (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, pág. 11.

estas representaciones del territorio surge la noción de paisaje en el imaginario de la población.

Es hasta finales de ese mismo siglo que los artistas holandeses y flamencos comenzaron a pintar nuevos temas entre los se representaban vistas de países, o bien, paisajes. Esto se debió a las posturas iconoclastas de la Reforma protestante que comenzó a destruir templos completos, incluido el arte sacro ubicado en su interior, lo cual impidió a los pintores de aquella época seguir haciendo grafías religiosas.

Con el Renacimiento nace el paisajismo, y con éste, nuevos implementos y mejorías en la técnica pictórica tales como: un tratamiento diferente de la luz y sus calidades, y la ilusión de profundidad de campo donde parece que los objetos que componen la escena se alejan a la distancia. Estos nuevos implementos buscan captar todo lo que se aprecia desde un sitio por lo que alude, así, a uno de los elementos que definen al paisaje. En el Reino Unido, durante el siglo XVIII, surge la categoría estética de lo pintoresco para nombrar a la «propiedad de los objetos, paisajes, o cualquier otro elemento del mundo de los sentidos, que por sus características, cualidades, belleza o singularidad es digno de ser pintado, de ser representado en una obra de arte».¹⁰⁷ Asimismo, nace, en la poesía, el género bucólico, «que trata de cosas concernientes a los pastores o a la vida campestre»,¹⁰⁸ y que a su vez se trata como tema –bucolismo– dentro de la pintura, donde refiere a la vida campirana.

Lo pintoresco, a su vez, permite el desenlace de la conducta pretenciosa dentro del arte, ya que «fue algo más que una simple teoría paisajista en la naturaleza y el arte [...] marcó, gracias al resultante sentimentalismo, el fin de las aspiraciones del Arte con mayúsculas».¹⁰⁹

Aun cuando se manifestaron nuevos cambios en la escuela pictórica de la cultura occidental, el paisaje alcanza su total soberanía, voluntad e interés hasta finales del s.

¹⁰⁷ Pintoresco. En Wikipedia. Recuperado el jueves 27 de marzo de 2014, a las 11:48 hrs. de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Pintoresco>, consultado el

¹⁰⁸ De acuerdo con la definición aportada por el *DRAE*.

¹⁰⁹ Según Tillim, artista y crítico, citado en Lailach, M. (2005). *Land Art*. Köln: Taschen, pag.10.

XVIII en el Romanticismo, con exponentes de la pintura como Joseph Anton Koch, Caspar Wolf, Carl Gustav Carus y Caspar David Friederich. A lo que Maderuelo señala:

*Realmente, la pintura del paisaje no consiguió su total autonomía hasta que el Romanticismo logró colocarla, en plano de igualdad, junto a la pintura de historia, de tal manera que los paisajes puros, sin el apoyo de figuras y sin ninguna pretensión narrativa, llegaron alcanzar una significación épica. [...] El paisaje aparece así como un símbolo unido a una Naturaleza, que se descubre entonces como algo emocional, llena de poder asombroso y de fuerza destructora.*¹¹⁰

Con ello, fue necesaria la aparición de una nueva categoría estética: lo sublime. Lo sublime se define como aquellas «concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y sencillez admirables».¹¹¹ El término se puede adjudicar tanto a actos humanos como a ciertos fenómenos naturales, como por ejemplo, cuando «nos sentimos sobrecogidos o amenazados por algo que, dado su poder y su grandiosidad, se impone ante nuestra precariedad y limitación».¹¹² Este poder «no existe en sí y por sí, sino en relación con el hombre al que, en un primer momento, sobrecoge o espanta y que después se eleva y sobrepone a su terror o espanto».¹¹³ Lo sublime se muestra deslindado de aquella belleza clásica, la cual está basada en valores eurítmicos como son la simetría, proporción y medida. La pintura *La mañana (Der Morgen)*, del pintor alemán Caspar David, es un distinguido ejemplo en el cual se revela esta nueva visión y valoración del paisaje del Renacimiento, tal como se muestra en la figura II.3.9.

¹¹⁰ Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág 25.

¹¹¹ De acuerdo con la definición del *DRAE*.

¹¹² Sánchez, V. A. (2007). *Invitación a la estética*. Ensayo Arte. 1ª Edición. México: Debolsillo, pág. 201.

¹¹³ *Idem*.



Figura II.3.9. *Cuando el paisaje adquiere su valor cultural.*
Caspar DAVID, (1820-1821). *Der Morgen*.

En la contemplación de esta pintura se puede sentir la potencia de la naturaleza. En ella, el paisaje está compuesto por una serena llanura donde yace un escaso cuerpo de agua y en el que la atmósfera, que remata visualmente con un cielo de ocaso y desolador, se torna amenazada por una ventisca. El efecto de profundidad acrecienta la sensación de soledad y vulnerabilidad del lanchero, misma que se ve proyectada hacia el espectador de la escena. Lentamente, el viento sutil arrasa con lo poco que se alcanza a apreciar, para causar espanto y desorientación. Aun cuando este acontecimiento pareciera de lo más común en la vida campirana, no es sino hasta que los óleos realizados por los exponentes renacentistas mostraron al público retratos de estos fragmentos de la realidad, cuando surge su efectiva apreciación. Entonces se vuelven un signo vivo de «un lenguaje universal, evocador y no discursivo acerca del

terror, el vértigo, el miedo, la soledad o la infinitud»,¹¹⁴ y con ello, una forma alterna de narrativa para subrayar paisajes.

Ya que «el paisaje tiene siempre que ver con la dimensión de un espacio»,¹¹⁵ es a través de la pintura que se hace también una aproximación a la realidad inconmensurable del espacio. La realidad del paisaje «comienza allí donde un espacio aparece *en su dimensión* en el sentido de que sus medidas no pueden ser abarcadas por quienes en él se encuentran». ¹¹⁶ Las representaciones pictóricas del paisaje muestran no sólo la vulnerabilidad del ser humano ante la hegemonía de la Naturaleza y las inclemencias de la atmósfera, sino también la inmensidad y lo inabarcable del territorio. Cuando todos estos aspectos se amalgaman en una sola imagen, resulta un paisaje.

De tal modo, «no ha empezado a haber contemplación del entorno como paisaje hasta que los artistas pintores han comenzado a representarlo»,¹¹⁷ lo cual implica que la pintura sea un recurso cultural para la educación de la mirada. El paisajismo como corriente pictórica ha contribuido a abrir las ventanas de la percepción social para poder vislumbrar al espacio geográfico de un determinado país y conceptualizarlo como paisaje.

¹¹⁴ Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 25.

¹¹⁵ De acuerdo con Seel, en Espacios de tiempo del paisaje y del arte, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 39.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Ibid*, pág.13.



Figura II.3.10. *La pintura como un registro visual de las impresiones surgidas a partir de la contemplación de un paisaje.*
Gustav KLIMT, (1901) *Attersee*. © Leopold Museum

El auge que alcanza el paisaje durante este período es eminente, no obstante, «uno de los momentos estelares de la pintura de paisaje se produce en los primeros años del Impresionismo»,¹¹⁸ en la segunda mitad del siglo XIX. Con este movimiento, las nociones preconcebidas respecto al paisaje se trasladan de los acontecimientos geográficos y atmosféricos, a la representación de «impresiones» desnudas de lo que estos fenómenos, en conjunto, provocan en la percepción del pintor. Este último demuestra un particular interés por el carácter transformable y eventual de la escena

¹¹⁸ *Ibid.* pág. 27.

contemplada. Esto se puede ejemplificar en una pintura considerablemente conocida del vienés G. Klimt, en donde plasma sus impresiones al observar el lago Attersee, en Austria, como se muestra en la figura II.3.10.

Para los pintores impresionistas, salir a trabajar al campo –*au plein air* –, ¹¹⁹ fue una de las hazañas más significativas dentro del movimiento, ya que «representaba la liberación de las ataduras del estudio y de la servidumbre académica del respeto al dibujo y a la línea». ¹²⁰ Estas excursiones representaron una «rebeldía» por parte de los pintores, pero a su vez, implicaron mayor voluntad para concluir las pinturas, ya que esta actividad también involucró el «esfuerzo físico de viajar y caminar hasta el motivo e incomodidades para pintar a la intemperie bajo el calor, el frío y el viento. Y luego, una batalla con los colores para captar la luz y sus reflejos». ¹²¹ Estos desafíos permitieron que la pintura se hiciera más fluida y mostrara, lo más directamente posible, las impresiones del instante en que se plasmaban. Por consecuencia de ello, se crearon nuevos paisajes.

A principios del siglo XX, las pinturas de Cézanne eran ya un vestigio de los paisajes impresionistas. De allí surgió el postimpresionismo, donde aparecen las figuras de P. Gauguin y V. Van Gogh. Es importante resaltar aquí la forma de interactuar del pintor con la naturaleza:

Cézanne no sólo veía una y otra vez los mismos paisajes, sino que formaba parte de él. Tenía una relación vivencial con ellos. Necesitaba pintar dentro de él, pero no para hacer una pintura au plein air como los impresionistas, sino para sentir otros componentes y elementos del paisaje como el calor, la luz cegadora, los aromas de la tierra, el viento o incluso la lluvia. ¹²²

Los postimpresionistas no sólo se sentían más cómodos al pintar al aire libre, sino que parte de su trabajo consistía en dejarse seducir y envolver por las

¹¹⁹ Del idioma francés, que se traduce como 'al aire libre'.

¹²⁰ García, M., en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 84.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibid.* pág. 89.

características ambientales de los parajes naturales que visitaban para inspirarse y plasmar sus impresiones. Este movimiento comenzó a ser superado por las primeras incursiones del cubismo (impulsado por P. Picasso, G. Braque y J. Gris, quienes tomaron también al paisaje como tema pictórico) así como por el fauvismo. Ambos movimientos surgieron en Francia a principios del siglo XX.

Respecto al cubismo, Braque se considera el pintor más dedicado al paisaje, por lo tanto, su visión es la más sobresaliente. Según García, su pintura se define de acuerdo a lo siguiente:

*Prescinde de las panorámicas con la bahía como fondo [...] y concentra la visión en unos pocos motivos, casa y pinos, que llenan por completo la superficie del lienzo, desbordándolo por sus vigorosas formas geométricas, con ausencia de cielo y disminución casi total de la luz sobre las formas.*¹²³

De cierta forma, la pintura cubista del paisaje intentaba integrar a la naturaleza aquellos elementos artificiales que aparecían ante las vistas de los pintores, para reinterpretarlos de acuerdo con la visión particular de la época. En *Le Viaduc à l'Estage*, por ejemplo, se juega con la profundidad de campo a partir de la superposición de algunas casas, árboles y una acequia colocados en diferentes planos, según como se muestra en la figura II.3.11.

Otros pintores, como Gris, enfocaron su visión en los paisajes artificiales, los domesticados y en particular, los que eran vistos desde los interiores de los hogares. Entonces, estos paisajes fungieron como meros «fondos» para bodegones, enmarcados por las naturalezas muertas, por ventanas de fondo de una habitación interior, abiertas de par en par. Se puede considerar que esta «domesticación decorativa del paisaje equivalía al entonces llamado movimiento estético de *retour a l'ordre*».¹²⁴

¹²³ Gómez, en Maderuelo, *op. cit.*, págs. 99-100.

¹²⁴ Del francés. '*Retorno al orden*', en nuestro idioma. Gómez, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 108.



Figura II.3.11. *La visión cubista del paisaje.*
Georges BRAQUE, (1907). *Le Viaduc à l'Estaque.*
París. © Centre Georges Pompidou.

En el fauvismo, en cambio, se tomó al paisaje como parte del tema plástico a partir de descripciones gráfico-geométricas, mas fueron los bodegones y los retratos los que captaron el interés general. Algunas veces se pintaron escenas sobre grandes lienzos donde el paisaje siguió apareciendo, mas éste pasaba a un segundo o tercer plano para lograr ambientar atmósferas donde los *agentes* que representaban en aquel tiempo la vanguardia tecnológica –como son los trenes y los automóviles– eran el eje central de la composición.

Dentro de este marco se puede mencionar a *El Ferrocarril*, pieza pictórica emblemática –según se muestra en la figura II.3.12–, realizada por José Ma. Velasco

que formó parte de la escuela paisajista y al que se considera como el discípulo sobresaliente de E. Landesio en la Academia de San Carlos. Landesio, que llegó desde Italia en 1855, estaba encargado de formar a pintores en el ámbito de la perspectiva y el paisaje. Durante algún corto tiempo, sin embargo, las tendencias de la época se inclinaron hacia «la figura humana en sus distintas variantes: composiciones religiosas, mitológicas, históricas, etc»,¹²⁵ por lo que el legado pictórico de Velasco se considera de gran trascendencia para el paisaje. Al haber dedicado plenamente su trabajo a éste, lo mantuvo visible ante la efervescencia de la modernidad.

En Italia, dentro de los mismos primeros años del siglo XX, surgió el movimiento pictórico conocido como futurismo, en el que sobresale la obra de F.T. Marinetti y C. Carrà. Este último «buscaba recrear una «representación mítica» de la naturaleza que tenía que ser un nuevo tipo de paisaje, más difícil y ambicioso que los anteriores».¹²⁶ Su visión del paisaje se puede describir como una poesía visual que relata el espacio a través del sueño y donde los elementos de la naturaleza son tratados como accesorios dentro de la escena.

La obra de Carrà revela la forma en la que observamos. Sus pinturas son ejercicios visuales y de conceptualización de lo que percibimos y de cómo formamos la imagen: «cuando la percepción del observador deja de funcionar de modo automático lo conocido se transforma en desconocido, se hace consiente lo inadvertido y resucita la experiencia».¹²⁷ A través de su propuesta pictórica, este artista convierte una escena de apariencia banal, en un paisaje renovado, de modo tal que su «mirada superficial se transforma en «nueva visión» gracias a unos recursos formales [...] que convierten la imagen en desconcertante»,¹²⁸ lo cual se aproxima al concepto de *extrañamiento*.

¹²⁵ *Wikipedia*, recuperado el jueves 27 de marzo de 2014 de:
http://es.wikipedia.org/wiki/José_Mar%C3%ADA_Velasco_Gómez

¹²⁶ Fernández, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 170.

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 174.

¹²⁸ *Ibid.*, págs. 174-175.



Figura II.3.12. *El paisaje como escenario de los íconos tecnológicos.*

José María VELASCO, (1897) *El Ferrocarril* (detalle).

© Museo Nacional de Arte

Con las expresiones pictóricas de finales del siglo XX, el paisaje tomó una nueva dimensión en la cual el arte exclusivamente «contemplativo» comenzó a ser superado por el de acción. Es decir, el arte exigió una actitud más activa tanto del pintor como del espectador, en la forma de interactuar con el paisaje para representarlo, y en la forma de mirarlo para percibirlo. Esto, simultáneamente, es un indicio de la cultura, puesto que el paisaje se reforma a través de ella y de sus momentos evolutivos.

En pleno siglo XX, a través de movimientos como el expresionismo, el surrealismo y el futurismo, el paisaje adquirió una nueva forma de ser representado. De tal modo, éste aparecía como un «opuesto» visual a la percepción sensorial colectiva de esos años. Esto se convirtió en la «expresión de una nueva forma de ver»¹²⁹ en la cual estaba presente el lado espiritual del arte, visión inicialmente planteada por Wassily Kandinsky, pintor abstracto de origen ruso.

En el contexto mundial surgió el comienzo de una nueva corriente de renovación artística: el Modernismo, y con éste, la llegada de nuevos paradigmas que acapararon el interés artístico, como la industrialización y el capitalismo:

*Entre la funcionalidad de la máquina, el dominio de los objetos y el psicologismo expresionista, el interés por el paisaje se diluirá durante la modernidad vanguardista, el paisaje se reducirá a un género de pintores aficionados domingueros y, apenas, algunos artistas interesados por la cultura oriental, como el escultor Isamu Noguchi, el compositor John Cage o el pintor Yves Klein, mantendrán larvada en su estética una idea de paisaje que germinará nuevamente en la siguiente generación de artistas.*¹³⁰

Pero aunque con un tono discreto, en reposo, el paisaje seguía su rumbo, es hasta finales de la década de los años sesenta, con el Arte Conceptual, que éste recupera su posición como un motivo artístico, mas no como representación gráfica. Esta vez se trataba de «trabajar *en y sobre*»¹³¹ el paisaje, es decir, a diferencia de los «pintores *plenairistas* del impresionismo [...] estos artistas no transportan la obra hasta la galería o el museo sino que ella pertenece inseparablemente al lugar, del que cobra su sentido y donde adquiere toda su potencia».¹³² Fue entonces cuando «el paisaje como motivo artístico alcanzó una dimensión inesperada y antisimbólica. El paisaje,

¹²⁹ Lailach, *op.cit.*, pág. 7.

¹³⁰ Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 29.

¹³¹ *Ibid.* pág. 31.

¹³² *Idem.*

además de ser un mero objeto de descripción literaria o artística, se convertía también en material plástico». ¹³³ De todo esta perspectiva se hablará en el capítulo siguiente.

La evolución del paisaje y del arte han atravesado casi los mismos momentos históricos, por lo que puede decirse que han ido de la mano de manera «inseparable», según como se muestra en la figura II.3.13. El concepto de paisaje se ha ido formulando a partir de detonantes análogas al desarrollo del arte. El hecho de que el entendimiento de las expresiones artísticas esté a la par de la conceptualización del paisaje, implica también que estén presentes cambios importantes como son su excentricidad y des-institucionalidad. ¹³⁴

Aunque la literatura nos ha aproximado a los paisajes, «ha sido la pintura la que los ha construido sobre un soporte plano, de manera diferente en cada época». ¹³⁵ No es sino hasta que algunos de los exponentes dentro del arte contemporáneo salieron de este reducido espacio bidimensional hacia el paisaje mismo, que se logró exponer toda su inmensidad.

¹³³ Lailach, *op.cit.*, pág. 7.

¹³⁴ Respecto a esto se hace una explicación detallada en el siguiente capítulo, ya que requiere ser abordado con amplitud y en un tema a parte.

¹³⁵ García, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 78.



Figura II.3.13. *El paisaje es un concepto que ha sido desarrollado a partir del arte.*

© González Escamilla, 2014.

Para cerrar este tema, parece sensato citar a G. Tiberghien quien hace una descripción precisa sobre cómo, a través del arte, los individuos mejoramos nuestra experiencia y relación con el paisaje; ya que no sólo nos sensibilizamos respecto a éste, sino que nos hacemos conscientes de su condición física y social:

Si el arte en la naturaleza concierne al paisaje, hemos visto que lo más a menudo lo es jugado con sus límites: internos, si se puede hablarse así cuando se trata de los constituyentes propios, en particular respecto al punto de vista y al horizonte; también externos, es decir, por una parte su composición simbólica e imaginaria, y por otra, su constitución material, su sustrato geográfico y geomorfológico, transformaciones sociales. Al privilegiar el material sobre la forma, toda una tendencia del arte contemporáneo nos ha hecho más sensibles al proceso, a la experiencia de la duración, permitiéndonos comprender mejor la movilidad interna del paisaje, el movimiento histórico que ha desembocado en su formación. Esta combinación de elementos,

*tomados de los campos más diversos del saber y que contribuyen a la apreciación estética que podemos tener de él, me parece más conforme con su compleja realidad.*¹³⁶

Finalmente, es importante subrayar que el paisaje puede ser considerado en sí mismo arte, como es el caso de las corrientes del arte contemporáneo tales como, según Tiberghien, el *enviromental art*, el *ecological art*, los *earthworks* y, sobre todo –en la que se puede englobar a todas estas expresiones– el land art.

II.4. La *artelización* del paisaje

De acuerdo con lo expuesto, se puede afirmar que el paisaje es un constructo mental que surge a partir de un fenómeno cultural en el cual están implícitos dos momentos: el primero, la percepción de un objeto a partir de los sentidos del sujeto, donde la vista es el principal actor que se encarga de generar la imagen inicial en la mente respecto de lo que se observa; el segundo, la interpretación, de la cual pocas veces somos conscientes. La mirada ha sido educada y entrenada de acuerdo a la cultura, la cual configura el entendimiento de la realidad de cada individuo. A través de esto se construye una visión culta, que se es considerada como una «mirada estética», sobre lo cual Maderuelo nos propone lo siguiente:

*Para poder acceder a la cultura occidental al concepto de «paisaje», ha sido necesario superar la idea de utilidad realizando un giro conceptual hasta fijar la atención sobre la observación placentera, sobre la delectación de los sentidos, tal como se hace con la percepción de una obra de arte.*¹³⁷

A partir de la mirada estética aquí evocada, el territorio, esa extensión de tierra percibida, se puede interpretar como paisaje, de lo cual deriva lo siguiente:

Cuando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos [...] Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje. Pero una mirada estética es, ante

¹³⁶ Tiberghien, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 198-199.

¹³⁷ *Ibid.*, pág. 14.

*todo, cultural, es decir, está sometida a las convenciones propias de la época, el lugar, la clase social y el nivel de formación de quien contempla.*¹³⁸

En relación con lo anterior surge la palabra «artelización»,¹³⁹ propuesta por Alain Roger, la cual alude a los valores plásticos y pintorescos contenidos en el paisaje, mismos que se pueden congregan dentro del recinto artístico. Para Roger, la artelización en la contemplación de la naturaleza es de dos tipos: directa e indirecta; a las que llama respectivamente *in situ* e *in visu*, lo cual se puede explicar mejor desde sus propias palabras:

*El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artelización, tanto si ésta es directa (in situ) o indirecta (in visu) [...] es a los artistas a los que corresponde recordarnos esta verdad primera pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está la elaboración del arte.*¹⁴⁰

Lo antes dicho es indicador de otro factor: el arte aparece como el punto de transición entre el espacio geográfico y el paisaje. Para poder ir de la percepción física del primero (*in situ*) a la imagen mental del segundo (*in visu*), está de por medio el arte —o los procesos culturales *per se*—. Este fenómeno está comprendido dentro de la *artelización*. A partir de esto, sabemos entonces de qué manera un territorio tiene que ser contemplado, percibido y valorado a partir de la mirada culta, estética, o bien, *artelizada*, para entonces hacerse paisaje.

Para desarrollar este fenómeno ha sido indispensable la proyección de la mirada estética de los artistas y de su intencionalidad artística sobre esta realidad. De ello surge la representación, la cual a su vez hace emerger el objeto, el paisaje en sí. Al parecer, sin embargo, la conciencia paisajista que poseemos actualmente también se atribuye a la presencia de mapas y cartografías, ya que es a través de éstos que se logra comprender varias de las cualidades tangibles e intangibles dentro de un territorio

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ Roger A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. (1ª ed. en francés, 1997), pág. 23; citado en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 15.

¹⁴⁰ *Idem.*

a medida que se le va concibiendo como paisaje. Estas expresiones han sido también empleadas con propósitos artísticos, por lo que han provocado que las «vistas topográficas adquieran cualidades plásticas que permiten que en la actualidad se contemplen esos trabajos no sólo como piezas técnicas o históricas sino como auténticas obras artísticas».¹⁴¹

Un ejemplo de ello son las representaciones que realiza D. Oppenheim . El artista recurre a los mapas para mostrar tanto la ubicación como la magnitud espacial de las intervenciones que inscribe en los paisajes con los que trabaja, como en *One Hour Run*,¹⁴² donde el registro visual de la pieza se complementa a través de fotografías aéreas e *in situ* de los actos *performáticos* que realiza, según como se muestra en la figura II.4.1.

Ya sea por medio de pinturas, cartografías, fotografías o de la misma experiencia *in situ*, los países se convierten en paisajes según la perspectiva de quien los percibe. Esto, a través de la mirada «culturizada», es decir, de una visión permeada por la cultura. «Cuando contemplamos esos parajes transformados por el trabajo, entendemos que cultivo, culto y cultura, tienen una misma raíz».¹⁴³ Este significado afín está definido como un «conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico».¹⁴⁴ La cultura es entonces la que da sentido a la palabra «paisaje». Estas asociaciones mentales están presentes cuando una mirada culta, estéticamente entrenada, atraviesa el espacio geográfico para convertirlo en paisaje. Ya sea:

Por medio de la poesía pastoril, de la pintura paisajista, de las obras del land art y de la fotografía se han interpretado en términos artísticos los lugares y los territorios, se han «artelizado» los países in visu en diferentes épocas de la historia.

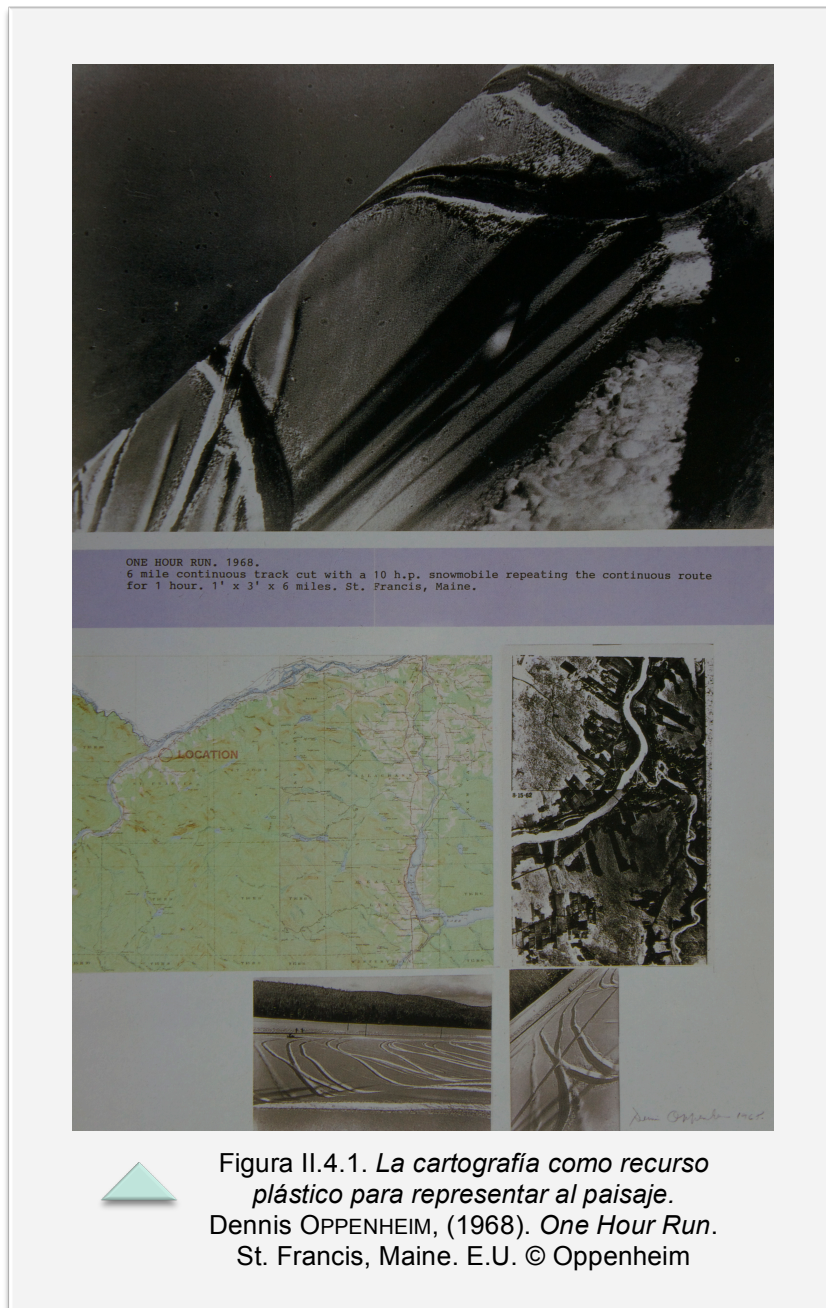
¹⁴¹ Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 13.

¹⁴² Tiberghien G., *op.cit.*, pág. 134.

¹⁴³ Maderuelo. (2007), *op.cit.*, pág. 35.

¹⁴⁴ De acuerdo con la definición dada por el *DRAE*.

Al reunir la información expuesta dentro de este tema, se concluye que el arte a través de la cultura, es el que permite ver al territorio como paisaje, lo cual se expresa como *artelización*.



II.4.1. El espacio significado: Una construcción simbólica

Según se ha hecho mención con anterioridad, dentro del campo del arte contemporáneo y de la arquitectura, el lugar, es decir, el paisaje, se concibe como «espacio significado», al que se le define como un sitio que ha adquirido nuevos valores a partir de procesos y prácticas socio-culturales. Esto mismo se refiere a una construcción simbólica del espacio, la cual es una actividad que se ha entendido como tal a partir del momento en que el ser humano asumió las relaciones de producción en torno a la fabricación espacial.¹⁴⁵ De acuerdo con P. Ramírez, se encuentra lo siguiente:

*En la comprensión de la sociedad, el espacio resurge como concepto clave por ser resultado de dinámicas de cambios y de acciones intencionales, que producen contradicciones y conflictos, y que expresan el contenido político y cultural inherente a las prácticas humanas.*¹⁴⁶

Esto, en suma, es el factor que indica tanto la forma en que el espacio adquiere su real valor dentro de la cosmovisión contemporánea, como su producción.

Durante milenios, el ser humano se ha relacionado con el espacio que le rodea a través del andar, lo que dio origen a la construcción simbólica del territorio tal como lo conocemos hasta hoy. Desde la era primitiva, los nómadas buscaron en sus recorridos los medios de subsistencia; una vez resueltas las necesidades primarias, el caminar se transformó en una acción simbólica que permitió el surgimiento de los primeros asentamientos humanos. Con esta acción, el ser humano, a través de la cultura, ha ido modificando los significados del espacio, y consumando así, las primeras acciones estéticas, como una forma de ordenar el cosmos.

¹⁴⁵ A manera de paráfrasis a lo que Lefebvre, H. (1976). en *Espacio y política*. El derecho a la ciudad, II. Barcelona: Ediciones Península, plantea respecto a la producción del espacio, pág. 93-126.

¹⁴⁶ Ramírez (2010), *op.cit.*, pág. 23. Idea que la autora construye a partir de lo planteado por Lefebvre (1994), Harvey (1997), Catells (1997), Soja (2004).

El lugar es el soporte principal dentro del cual se desarrollaron algunas de las prácticas artísticas asociadas al paisaje entre los años 1968 y 1989 –marco temporal en el que se encuentran concentradas las más representativas—. Un número significativo de estas prácticas se encuentra clasificado dentro de la corriente del arte contemporáneo denominada land art, la cual es de nuestro interés para poder hablar de nuevas y diferentes alternativas de narración y lectura del paisaje.

II.4.2. El paisaje como materia prima en la arquitectura

El espacio geográfico, entendido como territorio, es en sí mismo lugar, el cual contiene un conjunto de valores naturales y culturales, y es conceptualizado como paisaje. Éste último es el objeto de la arquitectura del paisaje, y a ello se debe que esta disciplina atienda a problemáticas de índoles complejas de carácter multidisciplinar.

El paisaje es una realidad socio-territorial que se elabora dentro de un imaginario, donde adquiere su valor y características según la percepción y relación que cada individuo mantiene con el territorio. Aquí están implícitos el entorno en el que el sujeto se desenvuelve, determinado principalmente por los factores que componen su propia cultura. De ahí, que en la arquitectura, el paisaje cobre importancia a través de su semblante antropológico.

Las acciones arquitectónicas en el paisaje pueden considerarse como un «gesto ético» para ordenar el territorio, ya que por un lado, la relación que el ser humano establece con la naturaleza y el paisaje, es uno de los factores que determina su calidad de vida puesto que, como hemos visto, existe una sinergia sustancial entre las personas y las áreas naturales. Un paisaje éticamente ordenado funciona como catalizador del disfrute y la tranquilidad emocional de sus ocupantes.

Por otro, la economía es otro factor antropológico dentro del paisaje que lo determina en su aspecto cultural, puesto que el territorio representa la base del desarrollo económico debido a su aprovechamiento y explotación como materia prima.

Con ello, a su vez, se lleva a cabo la «producción del espacio social»¹⁴⁷ que el ser humano ha construido hasta hoy.

De acuerdo con esto, J. Martignoni sugiere lo siguiente:

*Aceptar al paisaje como un proceso de transversalidad es entenderlo como una operación matemática de intersección entre lo que representan las esferas política, económica, social, estética y filosófica de un lugar concreto y la amplia esfera de la naturaleza y sus diferentes grados de modificación natural.*¹⁴⁸

A partir de esta perspectiva, se entiende el interés antropológico que despierta la arquitectura del paisaje, la cual considera a la realidad socio-territorial como un bien de interés público. Puesto que, el espacio social es «[...] un sistema vivo que contiene valores, que son parte de los recursos que mantienen el equilibrio ambiental y cultural».¹⁴⁹ Estos valores se encuentran agrupados en cinco ámbitos: el estético-ético, el ambiental, el cultural, el económico y el patrimonial; desde tales estimaciones se han implementado acciones generales y específicas dentro del marco legal que protege al paisaje.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Véase a Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política*. El derecho a la ciudad, II. Barcelona: Ediciones Península, pag. 126. Dentro de su ensayo se habla de la producción del espacio y la define como el resultado de la relaciones de producción aplicadas sobre la *naturaleza*, la cual es «reproducida y transformada como espacio social».

¹⁴⁸ Martignoni, J. (2008). *Latinscapes. El paisaje como materia prima*, Land&ScapeSeries. Barcelona: Gustavo Gilli, pág. 14.

¹⁴⁹ Según lo que se menciona en la Carta Mexicana del Paisaje (2010), pág. 4.

¹⁵⁰ Según lo que se menciona en la Carta Mexicana del Paisaje (2010), refiriéndose al territorio mexicano en este caso, págs. 4-7.



Figura II.4.2. *El paisaje como materia prima.*
OEHME-VAN SWEDEN (2007). *Bruder Klaus Kapelle.*
Illinois, E.U. © Oehme-Van Sweden.

Retomemos ahora un aspecto sobre el concepto de territorio. En la arquitectura del paisaje, éste se concibe también como la geomorfología organizada a través de la cual se configuran los lugares; dentro de estos últimos están englobados los ecosistemas y las culturas que los caracterizan. De modo que estos lugares se numeran y se designan bajo nomenclaturas «[...] pero esos nombres, además de referirse a unas formas características, se cargan con significados emotivos».¹⁵¹ Tal emotividad da significado a la relación de los individuos con el espacio geográfico con la cual, a su vez, se imprimen los rasgos que determinan el fenómeno de «pertenencia» respecto a los paisajes.

De esta manera, para la arquitectura, el paisaje es el lienzo y la materia prima, ya que éste «se modela y se remodela, se crea y se recrea, se restaura, se imita, se

¹⁵¹ Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989.* Madrid: Akal, pág. 17.

vuelve a establecer, organizar y originar»,¹⁵² esto es, el paisaje se delinea como «material» manipulable, moldeable, modificable. Es importante considerar que el paisaje, tal como el espacio-tiempo, está en constante cambio y movimiento, por lo que se trata con un fenómeno no-lineal ni unidimensional; por tanto, es fundamental estar al pendiente de sus cambios constantes.

II.5. El caminar como un acto estético para crear paisajes

Es importante considerar un acontecimiento que a través de la historia de la humanidad ha permitido las relaciones entre arte, arquitectura y paisaje: el caminar. Estas relaciones han constituido las construcciones culturales más visibles a través de la historia de la humanidad: los asentamientos humanos.

Para Careri, queda claro que «a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean».¹⁵³ El caminar como actividad, fue la primera acción estética en el mundo que atravesó los *territorios del caos*, por tanto, el caminar es un acto simbólico por medio del cual se modifican los significados del espacio que se penetra.

A su vez, a través del andar se establecen las bases del desarrollo de la arquitectura por medio de los objetos y su situación, que evitan el *aterramiento*¹⁵⁴ del ser humano ante el espacio geográfico.

II.5.1. Ser nómada

El andar surgió con el nomadismo. Los nómadas solían recorrer el territorio hace miles de años, y el andar es justamente la primera actividad a través de la cual se conformó el paisaje. De aquí que surgieran las relaciones entre arte y arquitectura.¹⁵⁵ Si bien el

¹⁵² Martignoni, *op.cit.*, pág. 23.

¹⁵³ Careri, *op.cit.*, pág. 20.

¹⁵⁴ Es importante hacer aquí un desglose de la palabra y entender su connotación dentro de este estudio. El sentido original de esta palabra indica la experiencia de sentirse pequeño y perdido ante la inmensidad del territorio.

¹⁵⁵ Careri, *op.cit.*, págs. 29-60.

tema es muy complejo, se puede afirmar que el hacer paisajes implica un ejercicio físico que se traduce en una acción simbólica, lo que hace del andar una práctica estética:

*El nomadismo tiene mucho más que ver con la velocidad o la intensidad con que un cuerpo se ve afectado por energías o por potencias que se posesionan de él y que él propulsa, acelera, organiza o dinamiza, que con el desplazamiento físico por sí mismo. Con la velocidad o la lentitud, con la gravedad o el reposo, por tanto: con el poder de ser afectado y el vértigo más que con el movimiento.*¹⁵⁶

Para G. Deleuze «el nómada no es necesariamente alguien que se mueve: hay viajes inmóviles, viajes en intensidad [...] los que no se mueven, los que se nomadizan para quedarse en el mismo sitio y escapar a los códigos».¹⁵⁷

Tiberghien manifiesta que «el andar vuelve visible, al dinamizarlas, una líneas, los trazos de los cánticos (*the songlines*), que dibujan el territorio aborigen, unas líneas de huida que revientan la pantalla del paisaje en su representación más tradicional».¹⁵⁸ A estos trazos los suele denominar «fronteras», pues designan el límite que se dibuja por el movimiento del ser humano a través del territorio.

Así mismo, el recorrer y atravesar el territorio representan unos de los referentes substanciales para el land art —unos de sus fundamentos ideológicos—, ligados al nomadismo prehistórico:

*Hemos escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar, físicamente una línea. El hecho de atravesar, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al walkabout de los aborígenes australianos.*¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ruiz de Samaniego, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 71.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Tiberghien, en Careri, *op.cit.*, pág. 14.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pág. 11.

A su vez, Tiberghien asegura que «el paisaje se ha convertido en realidad mental y física recompuesta en la mente del caminante».¹⁶⁰ De tal manera, recorrer el territorio por medio del andar, es el primer proceso de construcción psico-geográfica en la historia del ser humano para la construcción de paisajes. El recorrer es un acontecimiento que, a través del tiempo, ha sido uno de los elementos que ha ligado arquitectura, paisaje y arte. Aquí sale *ad hoc* mencionar que «a través de su relación con la naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos».¹⁶¹

Hace miles de años el ser humano nómada solía recorrer el territorio para poder sustentar su existencia. En la actualidad, aunque la mayor parte de la población mundial sea sedentaria, el recorrer sigue siendo un principio para poder reconocer el territorio y mantener la vida, lo cual origina dos cosas: la primera, hacer paisajes; la otra, construir un registro de ello. Así, el andar también es un acto simbólico. A partir de las relaciones que el ser humano ha establecido con el territorio, el andar se ha considerado un arte esencialmente ligado a los establecimientos humanos, desde el primer menhir, hasta la escultura y arquitectura, y por ende, el paisaje:

*Parece que el arte de construir el espacio —es decir, eso que se suele denominar «arquitectura»— haya sido en origen una invención sedentaria que evolucionó desde la construcción de los primeros poblados agrícolas a las de las ciudades y los grandes templos. Según la opinión más común, la arquitectura habría nacido a partir de la necesidad de un «espacio del estar», en contraposición al nomadismo, entendido como el «espacio del andar».*¹⁶²

Los menhires fueron situados en el territorio como resultado del andar de los australianos primitivos.

¹⁶⁰ Tiberghien, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 197.

¹⁶¹ Raquejo, *op.cit.*, pág. 37.

¹⁶² Careri, *op.cit.*, pág. 36.

II.5.2. El significado del andar desde el siglo XX

Desde las culturas primigenias hasta nuestra era, el caminar ha estado relacionado también con un «recorrido sagrado» a través de la danza, la peregrinación o la procesión. Es hasta el siglo XX cuando de algún modo, esta actividad logró liberarse de la religión y de la literatura para volverse un acto meramente estético, pero a su vez, una forma de «anti-arte».

Esta ruptura con los valores tradicionales del caminar se manifestó en la evolución del arte; y es un punto de inflexión y reflejo de tres momentos de transición de movimientos artísticos que surgieron desde la época moderna y que se han relacionado entre sí a partir de ello. Esto se refiere a «la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924), la de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista (1956-1957), y la del minimalismo al land art (1966-1977)».¹⁶³ Claro está, el acontecimiento que realmente nos interesa es la mutación del arte minimal hacia el land art, con lo cual surgió la desinstitucionalidad del arte,¹⁶⁴ y por lo tanto, la intención de colocar los objetos artísticos en lugares que no fuesen museos ni galerías, para tomar al paisaje como el lienzo sobre el cual plasmar las ideas.

Para R. Smithson, uno de los máximos exponentes del land art, el caminar posee una relevancia dentro de su obra pues revela que «el andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que pareciera que sólo los pies son capaces de mirar».¹⁶⁵ El hacer paisajes implica no sólo percibir el territorio a través de la cultura y el arte, sino recorrerlo, puesto que «se hace paisaje al andar».¹⁶⁶ Se trata

¹⁶³ Careri, *op.cit.*, pág. 21.

¹⁶⁴ Valderrama I. J. (2008). Un referente específico, el Land Art. Un nuevo modelo de interacción urbana y producción de la ciudad; El caso del arte contemporáneo. En: Álvarez Mora, Alfonso y Valverde Díaz de León, Francisco (Coord.) *Ciudad, Territorio y Patrimonio: Materiales de Investigación III*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla, págs. 128-130.

¹⁶⁵ Citado en Careri, *op.cit.*, pág. 145, y por Ruiz de Samaniego, en Maderuelo (2007), *op.cit.* pág. 75.

¹⁶⁶ De acuerdo con lo que argumenta C. Martínez (2012) Aproximaciones a la distancia, en Patiño, N. (coord.) (2012). *La Trascendencia Visible. El espacio recobrado, Coloquio del Paisaje*. México: UAM-Azcapotzalco, pág.126.

del andar que a su paso va revelando las cartografías que se imprimen dentro del imaginario, por lo que es considerado como una actividad enteramente estética.

El ímpetu del ser humano que se manifiesta en el caminar, está precedido por «el hilo conductor del cuerpo»,¹⁶⁷ lo cual alude a los recorridos y a la experiencia del territorio a través de la mezcla del movimiento corporal con el mental. Algo de esto es mostrado en una de las secuencias dentro del filme *Bajo California*,¹⁶⁸ donde a partir de una serie de intencionadas caminatas a través del territorio sur de Baja California, México, el protagonista va recolectando una serie de objetos que significan *per se* dentro del lugar, para resignificarlos a partir de su experiencia estética con este paisaje y asignarles nuevos sitios. Allí, se puede apreciar lo que Ruiz de Samaniego se refería al decir que «hablamos de un impulso –si no de una pulsión–, entonces, que sólo se entiende con su relación con el *afuera*, con el flujo que para el hombre viene del exterior».¹⁶⁹ Esto, tiene sus bases en el nomadismo del ser humano arcaico.

El «devenir imperceptible», al que C. Baudelaire aludía en *El pintor de la vida moderna*, se define, de acuerdo con Ruiz de Samaniego, según lo siguiente:

[...] para el perfecto flâneur,¹⁷⁰ para el observador apasionado, no hay goce mayor que elegir el domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. [...] Una dependencia fisiológica, pero al tiempo ética, estética y productiva para la Tierra».¹⁷¹

Todavía más cercanos a nuestra época se encuentran los situacionistas de los años 60 en Europa, quienes recorrieron los lugares al estilo *andare a Zonzo*.¹⁷² Durante

¹⁶⁷ Según Ruiz de Samaniego, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 53.

¹⁶⁸ González, Flavia y Aguirre, Salvador (Productores), Bolado, Carlos (Director). (1998). *Bajo California: El límite del tiempo* [Película]. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

¹⁶⁹ Ruiz de Samaniego, en Maderuelo. (2007), *op.cit.*, pág. 56.

¹⁷⁰ De la voz francesa, que se traduce a nuestro idioma como *paseante*, *callejero*; de la cual se deriva el término *flânerie*, que implica en sí la actividad de vagabundear, de andar sin rumbo ni objetivo, a la deriva urbana. Fue Baudelaire quien puso su interés en este concepto, y a partir de ello el *flâneur* se ha convertido en una figura importante para artistas, literarios e investigadores hasta la actualidad.

¹⁷¹ Ruiz de Samaniego, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, págs. 61-62.

¹⁷² De la voz italiana «errabundear sin objetivo». Concepto que se utilizaba entre los paseantes de la ciudad del siglo XIX en Europa. Citado en Careri *op.cit.*, pag.

sus recorridos encontraron, sin buscarlo, la virtud y cualidad de cada lugar. De esta manera, pudieron entretejer memorias con territorios, y dar un sentido plástico a la experiencia del espacio.

Una de las posturas contemporáneas respecto a la forma de hacer el paisaje es la de los situacionistas, quienes a partir de sus investigaciones de *la derive*¹⁷³ y el *flâneur*, consideraron que el paisaje se construye a partir del andar. Es por ello que «el paisaje entendido como una *arquitectura del vacío* es una invención de la cultura del errabundeo»,¹⁷⁴ lo cual a su vez, revela que los paisajes que hoy en día existen, implican una arquitectura del espacio ocupado, casi saturado.

En respuesta a esto, los exponentes del land art buscaron hacer sus recorridos en los desiertos y baldíos de las periferias citadinas, para producir con ellos la forma de la anti-arquitectura.¹⁷⁵ Crearon así, una secuencia que reúne los objetos del arte minimal, el paisaje y el andar lo que, según Careri, es una abstracción que se explica mejor de acuerdo con lo siguiente:

Se trata de un hilo que une el andar con todo un campo de actividades que opera como transformación de la corteza terrestre, un campo de acción común a la arquitectura y al paisaje. Para dar este paso era necesario reencontrar un campo de acción vacío en el que estuvieran ausentes los signos de la historia y de la civilización: los desiertos y los terrain vagues de las abandonadas periferias.

Lo que es importante resaltar, es la manera en que algunos de los exponentes del land art han encontrado, o mejor dicho, redescubierto en el acto de caminar, un acto básico de transformación simbólica del territorio (una travesía). En esta corriente artística la línea se presenta como escultura, como abstracción misma del andar, cuando este trayecto implique acción.

¹⁷³ Del idioma francés, que se traduce como *la deriva*, denominación que usaron los situacionistas para su vagabundeo.

¹⁷⁴ Careri, *op.cit.*, pág. 25.

¹⁷⁵ Entiéndase a esta, de manera general, como el acto construir el territorio de modo simbólico, al hacer visibles así sus valores y significados ocultos o poco perceptibles.

COMENTARIOS AL CAPÍTULO II

Con base en lo expuesto dentro de este capítulo, se puede decir que el arte es la cuna del paisaje. Esto se identifica con facilidad a partir del análisis de cómo surge el paisaje como género en la literatura y, sobre todo, en la pintura; así como a partir del estudio de sus preceptos, y de la forma en que éste se ha desarrollado.

Ante el supuesto de que el paisaje es arte y emerge como tal, se examinó la manera en que el término ha sido acuñado para dar tal significado dentro del imaginario colectivo. Tanto la arquitectura del paisaje como el land art son disciplinas que trabajan con el paisaje. Para la intervención y manipulación del paisaje mismo, la arquitectura parte de la parte física del lugar a través de valores éticos; y el arte desde valores estéticos a través de la plástica.

Para esta investigación fue necesario explorar dos ideas fundamentales: por un lado, considerar que todos los paisajes son culturales y que por tanto son lugar; y por otro, reflexionar sobre el paisaje como arte. Hemos de considerar aquí, como algo de suma importancia, que el paisaje es el punto de inflexión entre la arquitectura del paisaje y el land art, disciplinas que en adelante se han de analizar con su debida pertinencia. Hasta ahora nos hemos acercado a los nexos establecidos entre estas disciplinas a partir de un marco teórico conceptual, del que se partirá para estudiar sus relaciones y correspondencias existentes. El enfoque de este estudio, es un punto de partida para estudiar las corrientes artísticas en torno al paisaje.

De aquí surge el primer supuesto: si el paisaje representa o es un arte por sí mismo, entonces las intervenciones realizadas dentro de éste han de responder a esta premisa. De esta manera, surge una tremenda interrogante sobre el porqué de la necesidad e inclinación por realizar tales intervenciones. La respuesta está inmersa en cada uno de los códigos de apropiación simbólica del espacio pertenecientes a cada una de las disciplinas paisajísticas. En el caso del land art, se procede con la finalidad de evidenciar elementos y características del paisaje, no perceptibles *a priori* por el espectador. Tanto el arquitecto como el artista, efectúan sus intervenciones con

finalidades específicas, y fabrican nuevas imágenes a partir de aquellos elementos del territorio que consideran importantes, mediante procesos delimitados según la disciplina. En ello, están involucradas acciones analíticas y empáticas con el lugar, para que al final el espectador experimente una relación directa con tales elementos y características que han sido resaltados.

El paisaje puede ser considerado como arte, y para comprender tal apreciación, se requiere de una mirada estética. Trabajar en y con el paisaje, en consecuencia, implica un acto artístico. Queda expresado también que a través del arte se pueden apreciar y conceptualizar a los lugares que percibimos como paisajes.

El arte nos permite aproximarnos a nuevas interpretaciones de las imágenes colectivas comunes hechas paisajes. Por lo tanto, el paisaje es también «subjetivo». Esto se corrobora al recordar parte de lo que dice la definición de paisaje emitida por la UNESCO: tal y como lo percibe la población. Ya sea por los medios de culturización o *artelización*, el paisaje es una imagen que está siempre en función de la percepción que el sujeto tiene del entorno con el cual se relaciona.

En adelante se harán las aproximaciones pertinentes que aclararán de qué modo el land art y la arquitectura del paisaje trabajan para realizar sus respectivas intervenciones en éste. De esta manera, se podrán ver las correspondencias existentes, así como el modo en que surgen los puntos de conexión, para conocer de qué modo se pueden retroalimentar ambos ámbitos del paisaje.

Podemos decir finalmente que sin el andar, sin la contemplación, sin la cultura, no hay paisaje. Esto sugiere que hablar del paisaje es referirse al procesamiento – tanto físico como conceptual– del territorio a través de las prácticas culturales.

CAPÍTULO III



PREÁMBULO AL LAND ART

«El arte conceptual no trata sobre formas o materiales,
sino de ideas y significados».

Tony GODFREY

UN ARTE FUNDADO EN IDEAS

Los caminos del arte son impredecibles, en ocasiones basta con sólo poseer un pensamiento bello para decir que éste es una creación artística. Las ideas en sí mismas poseen carácter y contenido, aun cuando éstas no hayan sido plasmadas o materializadas.

El arte es un campo libre en el cual se pueden expresar estas ideas a través de diversas formas plásticas. Allí, las ideas son arte *per se*. Los recuerdos y las experiencias adquiridas a través de la relación con la realidad pueden adquirir la imagen de un paisaje. Este último fluye como un metal líquido sobre el territorio que se petrifica a través de la mirada, de los pasos, de las palabras.

Puesto que mirar es un arte, caminar lo es también, y lo pronunciado, expresa los motivos estéticos pertenecientes a ambos actos. El arte puede, en determinado momento, prescindir de la forma primordial para expresar intensas emociones. La forma artística se puede extender al extremo de situar su centro en su propia y entera periferia, al abarcar en su totalidad un lugar del cual el artista se ha apropiado con anticipación. El paisaje se ha hecho la forma misma del arte, cuando la idea que se expresa a través de éste constituye la intencionalidad estética de su propia creación.

IMAGEN EN PORTADA DEL CAPÍTULO III:

Charles ROSS (1971). *Star Axis*. Chupinas Mesa, Nuevo México.

DESCRIPCIÓN:

Observatorio. Tierra, cemento.

© Ross.

CAPÍTULO III. PREÁMBULO AL LAND ART.

Es fundamental explorar los antecedentes del land art, ya que no es una corriente artística aislada que se pueda comprender de un modo separado de su contexto. En ese sentido, este capítulo muestra las principales raíces teóricas del land art ubicadas dentro del Dadaísmo, principalmente, el cual es una vanguardia artística del siglo XX que contribuyó al desarrollo y despegue de las corrientes del arte contemporáneo. Dentro de este mismo punto, se habla sobre el arte conceptual, cabecera filosófica de la corriente artística que vamos a estudiar, el cual, por medio de nuevas exploraciones a principios del s. XX, fungió como plataforma para el despegue de la performance y la instalación, lo que llevó a la escultura más allá de su ámbito tradicional.

III.1. El advenimiento de una nueva época: El arte contemporáneo

El land art, como corriente artística, forma parte de la época actual conocida como arte contemporáneo, el cual nace en un contexto social herido por las huellas de las guerras mundiales y los holocaustos, e inmerso en una sociedad renovada con sed y anhelo de autonomía en diversos sentidos: desde el rebatimiento del régimen autoritario –varias de las veces manifestado a través de la ideología anarquista–,¹ hasta la libertad de expresión y sexual. De esta manera, el carácter de esta sociedad, fuertemente permeada por la economía global, impulsó el advenimiento de esta vanguardia, a través de la cual se logró el desfogue de ideas. En este trasfondo, la religión católica juega también un papel represor, ya que representaba un «régimen» que, para mitigar su aparente pérdida de poder sobre la cultura occidental, controlaba el pensamiento de los civiles mediante la prohibición de los denominados placeres mundanos.

Los movimientos sociales de 1968 alrededor del mundo son también parte del contexto que vio surgir el arte de esta época. En algunos países de Europa, Asia y Latinoamérica, acontecimientos de índole política tiñeron aquellos días de discordia

¹ «Propio del anarquismo o anarquía», esto a su vez se refiere a la «ausencia de poder público», es decir que se gobierna por sí mismo. Definiciones según el *DRAE*.

colectiva, manifestada en la represión y violencia por parte de las autoridades. Surgió entonces el «Movimiento estudiantil del 68» que imprimió el imaginario colectivo mexicano de un profundo color rojo con la *Matanza de Tlatelolco*, huella indeleble en la historia nacional.

III.1.1. Del *dadaísmo* al *surrealismo*.

El *Dadaísmo* o *Dada* es un movimiento cultural cuyo comienzo se atribuye a la aparición del término *readymade*, el cual fue originalmente utilizado por Duchamp, en 1915, para describir a la pieza artística originada a partir de la elección de un objeto común y preexistente. Existen variantes del *readymade* en las que, por ejemplo, el artista realiza algunos cambios o transformaciones al objeto, lo que se denomina *assisted readymade*. Otro ejemplo es el *reciprocal readymade*, que consiste en la colocación de una pieza en determinado contexto para convertirlo en un objeto cotidiano. Y finalmente, el *mademade*, donde el artista caracteriza como arte algo que en principio no es arte.² Hasta hoy, el mejor ejemplo del *readymade* es *Fountain* (1917), de la cual sólo se cuenta con una réplica realizada en 1950, fabricada en porcelana con dimensiones de 33.5 x 35.5 centímetros.³

La estrategia del *readymade* fue adoptada y adaptada en los trabajos de varios artistas de aquella época, y dio impulso al nacimiento del movimiento *Dada*. Este último nació en Zurich, la principal ciudad suiza, en el cabaret «Voltaire». Dentro de este movimiento figuran personajes como Man Ray, Malevich, y sobre todo M. Duchamp. La influencia del *dadaísmo* permeó incluso el movimiento *pop*.

El *Dadaísmo* configura los elementos del código genético que tiempo más tarde dará forma al arte conceptual. Estos elementos se relacionan sobre todo con la manera de *ver*. Al respecto, Careri dice lo siguiente:

² Godfrey, Tony (1998). Realities in the Early 1960s. Political and institutional Contexts. En: *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, pág. 19.

³ *Ibid.*, págs. 7-9.

La «vista» constituye uno de los instrumentos escogidos por Dada para hacer realidad una superación del arte que deberá actuar como hilo conductor de la comprensión de las vanguardias posteriores. En 1924 los dadaístas parisinos organizan una vagabundeo a campo abierto. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal [...].⁴

La transición entre el *Dadaísmo* y el *Surrealismo* acontece de 1921 a 1924, momento clave en la evolución del pensamiento que consolidó al arte conceptual como movimiento artístico. Tiempo después, en 1942, en Nueva York, tiene lugar la exposición *Papers of Surrealism*, evento fundamental para el *Surrealismo*. Uno de los trances metamórficos más importantes de esta época es el cambio de la *Internacional Letrista* a la *Internacional Situacionista*, ubicado entre los años 1956 y 1957.

El *Situacionismo* o mejor conocido como *Situacionista Internacional*, apareció como una corriente del pensamiento político y artístico. Fue fundado por Guy Debord, Asger Jorn y Guiseppe Pinot-Gallizio, entre otros, en 1957. Surgió como una especie de ramificación del movimiento *Internacional Letrista*, influenciado por ideas anarquistas. En desacuerdo con el capitalismo que tipificaba a la sociedad del espectáculo, su ideología promulgaba la socavación del sistema económico a través de medios como *détournements* (la diversión, lo lúdico), *dérives* (lo que se entendía como andar a la deriva) y la teorización vehemente, es decir, la llevada por los impulsos.

Aunque se ocupaban de asuntos de representación plástica, rápidamente expulsaron a todos los miembros que fueran artistas. Su acción política tuvo éxito de manera inesperada, cuando los estudiantes del movimiento del 68, en París, adoptaron el *Situacionismo* como parte de su estrategia. El grupo fue disuelto en 1972, pero marcó indudablemente las corrientes artísticas que trabajan con el paisaje.

⁴ Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 22.

III.1.2. La reestructuración de la forma: el arte *minimal*

El *minimalismo* o *arte minimalista* es considerado como el punto de transición que da inicio al land art, por lo que es importante conocerlo, aun cuando sea a grandes líneas.

Su nacimiento se ubica en la transición entre el arte moderno y el arte contemporáneo, en la primera etapa de la presente época. Entre los años cincuenta y sesenta, el término *minimal* comenzó a tomar forma⁵ para designar a aquellos trabajos que sintetizaban ideas sencillas a través de la creación de objetos simples. Según E. Peterson, existe ambigüedad en el término minimalismo, ya que fue utilizado originalmente para definir el arte de la escena americana cuyos exponentes eran Donald Judd, Sol Le Wit, Robert Morris, Richard Serra, Dan Flavin, entre otros; por lo que el vocablo se refiere más bien a una tendencia estética que no se encuentra enmarcada cronológicamente.

La referencia estética de esta ideología se encuentra en el «objet trouvé», de Duchamp, el cual corresponde, en el arte conceptual, al *readymade*. Por lo que puede decirse, de esta manera, que existen ciertos paralelismos entre estos dos movimientos de arte contemporáneo. El arte minimalista surge a partir de la producción industrial norteamericana, en la sociedad de la superabundancia, donde los artistas encontraban y convertían objetos «inútiles» en obras. Este movimiento fue una reacción y expresión perteneciente al *expresionismo abstracto*, el cual rompió con el fenómeno de la cultura masiva del *pop art*, ver figura III.1.1.

⁵ Bertoni, F. (2002). *Minimalist architecture*. Suiza: Birkhäuser, pág. 6.

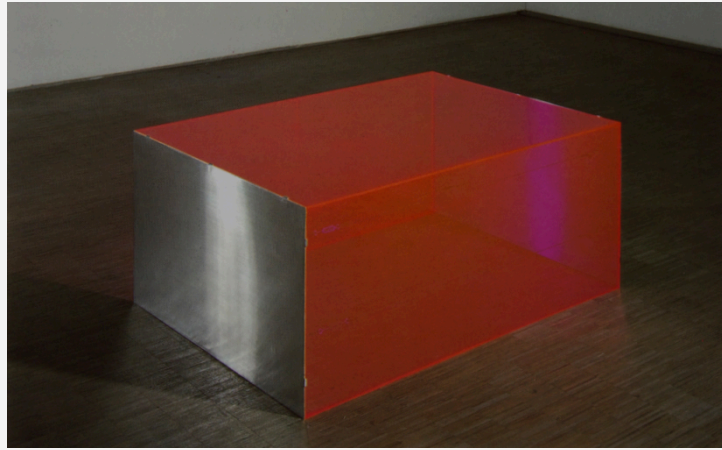


Figura III.1.2. *Abstracción formal del minimalismo.*
Donald JUDD (1965). *Sin título.*
Marfa. © Chinati Foundation.

El minimalismo se entiende como una manifestación artística que se basa en pensamientos puros y concretos para ser plasmados a través de objetos sencillos y limpios que responden a estos pensamientos:

El minimalismo es un movimiento artístico que pretende reducir la obra de arte al mínimo de colores, valores, formas, líneas y texturas. No intenta representar o simbolizar algún otro objeto o experiencia. La premisa básica es crear un arte que no signifique algo pero que aún así tenga un valor artístico. También es llamado ABC art, minimal art o rejective art.⁶

En su fase inicial, el minimalismo surge en las artes plásticas, como la pintura y la escultura; se enfoca, principalmente, en explicar ideas elaboradas y complejas a través de objetos simples en su apariencia. En la totalidad de la pieza, el contenido y la forma parecieran ser contradictorios, lo cual revela que lo importante es expresar la esencia de la idea en la formalidad de la pieza de un modo simple.

⁶ Peterson, E. (2004). *New minimalist architecture*. Nueva York: Harper Design International, pág. 5.

Para Carl Andre «el arte excluye a lo innecesario»,⁷ por lo que éste se centra, al menos intencionalmente, en la utilización medida de los recursos para explicar fenómenos de la realidad en su plena totalidad. Sin embargo, por muy simples que puedan llegar a parecer los fenómenos representados, la forma que los simbolice ha de ser inferior en sustancia, respecto al contenido ideológico que es depositado en el objeto creado. De tal modo, la construcción de piezas de aspecto sofisticado y de sutil belleza representan una complejidad sintética ideológica: «la sencillez de la forma no implica la simplicidad de su experiencia»,⁸ en palabras de Robert Morris.

En el proceso de des-institucionalidad del arte, se consideraba que es posible la comercialización de objetos artísticos, pero no la de las experiencias obtenidas a partir de la relación con el arte. Este aspecto, como podemos ver, se ve materializado dentro del movimiento minimalista.

Eva Hesse es una de los exponentes del arte minimal que basaba el contenido de su obra en la virtud y extraordinariedad de cada momento, lo cual se entiende mejor a través de una de sus frases célebres: «la vida no es eterna; el arte no perdura. No importa [...] creo que es un conflicto tan artístico como existencial».⁹ Para Hesse, lo importante era la trascendencia de cada instante. Esto se ve expresado en su trabajo como, por ejemplo, en *Accesion III*, que consiste en una caja construida con fibra de vidrio y tubos de plástico, con dimensiones de 80 x 80 x 80 centímetros, según como se muestra en la figura III.1.2.

El legado ideológico del minimalismo ha perdurado por varias décadas, e influenciado a otras disciplinas dentro del mismo arte, como la música, la danza y la arquitectura, así como otras que abordan al arte dentro de su perímetro, como es el diseño. La simplicidad del arte minimal comienza a incluir al espectador dentro del concepto del objeto, donde lo que cuenta fundamentalmente es pensar y reflexionar a partir de las sensaciones provocadas por la relación estética.

⁷ Marzona, Daniel (2004). *Arte minimalista*. Alemania: TASCHEN, pág. 27.

⁸ *Ibid.*, pág. 14.

⁹ *Ibid.*, pág. 17.



Figura III.1.2. *La inclusión del espectador dentro de la idea del objeto.*
Eva HESSE (1967-68).
Accesion III.
Colonia.
© Museo Ludwig.

Las primeras piezas que desarrolló Donald Judd son relevantes dentro de este marco. Éstas se caracterizan por el uso de cajas de diferentes materiales en distintos emplazamientos tanto horizontales como verticales, interiores y exteriores, en las que el autor buscaba deshacerse del sentimentalismo del arte a partir de formas estrictas, duras y precisas. Su trabajo más destacable es el que se encuentra ubicado en Marfa, Texas, un pequeño pueblo que había sido una base militar. Después de haberse convencido por completo de que, pese a la intención de las nuevas ideologías de los artistas de la época de expandir los circuitos del arte, las galerías seguían trabajando bajo las mismas políticas tradicionales, Judd quiso sentirse liberado, por lo cual decidió encontrar un espacio proporcional al nivel de sus ideas, donde poder actuar a su completo modo. En el pequeño pueblo texano se encuentran cientos de piezas de geometría simple de estilo fabril, ya que eran hechas con máquinas, según como se

muestra en la figura III.1.3. Se trata así, de una de las intervenciones en el paisaje semidesértico texano conformada por varias cajas de concreto, en donde se abstrae el pensamiento del artista que entona de forma contrastante con el lugar, y provoca así, una lectura discordante del paisaje.



Figura III.1.3. *Minimalismo en el paisaje.*
Donald JUDD (1980-84). *Sin título.*
Marfa. © Chinati Foundation.

Las piezas producidas por el *arte minimal* no pretendían disponer al espectador hacia la contemplación de la perspectiva (la cual se empleaba tradicionalmente dentro de la pintura), pues consideraba que está puede ser interpretada a partir de diversos enfoques:

El quid de las piezas minimalistas radicaba en la novedosa ubicación en el espacio de las mismas, por cuanto el espectador, privado de la ilusión de un espacio pictórico perspectivista, se ve arrastrado a la inmediatez temporal y espacial de la propia mirada.¹⁰

¹⁰ Lailach, M. (2005). *Land Art*. Köln: Taschen, pág. 13.

El land art retomó este aspecto del arte minimal, entre otros principios de su ideología, como la síntesis de ideas profundas y complejas a través objetos simples y concretos. Algunos de los exponentes que incursionaron en el *minimalismo* como Carl Andre, Richard Long y Robert Morris, principalmente, llevaron estas ideas a espacios más extensos, lo cual les permitió salirse de los lugares tradicionales del arte, de su mercantilización y, por supuesto, acercar al espectador a la experiencia de la obra. No está demás añadir que la síntesis formal de las piezas sólo fue un ideal, debido a la complejidad plástica de algunas de las piezas del land art.

La frase de Andre que dice: «La escultura como forma, como estructura, como lugar», se volvió un paradigma para el land art que influyó su manera de concebir el vínculo entre el arte y su entorno: puesto que los ambientes y las situaciones ya están establecidos por la naturaleza, no tenía sentido tratar de crear otros; lo importante era únicamente expresar y resaltar a través de los emplazamientos, la relación que existe entre el objeto creado y su contexto.

III.2. Arte de ideas y significados

El arte conceptual trata básicamente de ideas, significados y conceptos, por lo que tanto los materiales como la forma que resulta de la manipulación de los mismos, responden a la intencionalidad ideológica que se ha determinado para su creación. De ahí que se halla nombrado «arte conceptual», o como también se le conoce, «idea art». T. Godfrey dice al respecto: «el arte conceptual no es acerca de formas y materiales, sino de ideas y significados».¹¹

El arte conceptual reta y encara los medios tradicionales que pretenden dar al arte un estatus de objeto único, coleccionable y vendible; se trata de una forma no tradicional de arte que requiere una participación más activa del público ya que, según su premisa, este arte sólo consigue su modulación real a partir de su existencia dentro de la mente del sujeto. La pieza artística, como se comentó en el capítulo I, mantiene

¹¹ Godfrey, *op.cit.*, pág. 4. Traducción propia.

así una relación más directa con el espectador, a modo de que sea este mismo quien decida lo que percibe en el objeto plástico, en este sentido «[...] obliga al público a introducirse en un medio mental sólo desde el cual se podrá abordar la obra; sólo así podrá alcanzarla [...] El espectador puede apropiarse de la obra de arte sin necesidad de poseerla como un objeto-fetiche».¹² Surge, de esta manera, una relación casi «simbiótica» entre sujeto-objeto, ya que la obra sólo puede convertirse en objeto estético cuando es contemplada. Es la mirada, la visión del sujeto entrenada a través de la cultura, la única capaz de percibir la pieza según su experiencia, conocimiento y entendimiento de la realidad, lo cual otorga un valor específico y concreto a lo percibido.

Para conseguir tal cometido, este arte se apoya en una gran variedad y combinación de recursos: objetos cotidianos, fotografías, mapas, videos, gráficos, etc., representados desde un lenguaje particular. El arte conceptual se posiciona, de esta manera, como una crítica del arte, en cuanto a su representación y utilización, ya que la idea es el recurso plástico principal antes que la forma, los materiales, e incluso antes que la técnica.

La percepción y la cultura están íntimamente ligadas a la valoración, la implicación y el entendimiento que el individuo tiene respecto al arte. Es sujeto quien da forma y define el trabajo artístico. Este fenómeno ha sido revelado con gran eficacia por el arte conceptual. Recordemos, para entender mejor este aspecto, el término de estética el cual «deriva de *aisthetikos*: sensible. *Aisthetikos* ha evolucionado desde *aisthanesthai*: percibir. El significado original de estética es percepción sensible, o sensibilidad».¹³ El arte conceptual rompe por completo con la estética tradicional, como lo habían ya hecho los dadaístas, al disolverse los límites existentes entre los críticos y los artistas. El arte conceptual trata de formular caminos en donde la plástica sea capaz

¹² Raquejo, G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea, pag. 14. Donde también hace mención de la *desinstitucionalidad* del arte, en la cual se basa premisa ideológica de los exponentes, de que los objetos artísticos pueden ser comercializados, la experiencia y las sensaciones generadas a partir de la relación con el arte.

¹³ Meyer, U. (1972). *Conceptual Art*. Nueva York: A Outton Paperback pag. X. Traducción propia.

de acercar al espectador a la intencionalidad del artista a través del objeto, y donde, por consiguiente, la experiencia estética sea aún más directa y sincera.

Otra característica que define al arte conceptual es el espíritu crítico del artista respecto a la realidad y el mismo arte, a través de la plástica: «en un sentido tradicional, la función del crítico y la del artista ha sido dividida [...] los artistas conceptuales han asumido el rol de los críticos en términos de formular sus propias propuestas, ideas y conceptos».¹⁴ De tal modo, el arte se vuelve autorreferente, es decir, dentro de una pieza artística el exponente habla de lo que cree y de su visión del mundo, así como de la misma estética implícita en la pieza: «un aspecto esencial del Arte Conceptual es ser autorreferencial, a menudo los artistas definen las intenciones de su trabajo como parte del arte».¹⁵ De esta forma, se pone de manifiesto que el arte no está precisamente en el objeto, sino en la idea con la que el artista concibe al arte y a partir de lo cual, los objetos surgen de manera subordinada. Por ello, se puede decir que la experiencia supera a la presencia del objeto.

Esto nos habla, hasta cierto punto, del intento de los artistas por acaparar un rango, lo más amplio posible, en el ámbito del arte, la crítica e incluso los medios, pues muchos de los artistas conceptuales se encargan ellos mismos de la producción de sus obras, así como de su difusión.

Por otro lado, esto mismo planteado en términos de cultura, habla de una necesidad social correspondiente a esta época, enfocada al interés de la gente en el consumo de bienes de índole no sólo material, sino también sustancial. Es decir, que una parte de la población se interesó por las cosas tanto en su aspecto formal, como en su contenido e intencionalidad estética.

¹⁴ *Ibid.*, pág VIII.

¹⁵ *Ibid.*, pág VIII.

III.2.1. El origen del arte conceptual

El arte conceptual pertenece a la etapa del arte contemporáneo, aun cuando sus orígenes se ubiquen a principios del siglo XX, con el dadaísmo. Como movimiento artístico, comienza a partir de los primeros años de la década de los sesenta, en el marco de eventos artísticos específicos, por ejemplo, la interrupción de la demostración del grupo *Fluxus*,¹⁶ en 1963, en Ámsterdam, por parte de los *Provos*.¹⁷ Los interruptores justificaron este acto diciendo que se trataba de una demostración diletante, es decir, un evento meramente hecho para aficionados y conocedores de arte, lo cual se interpretaba como excluyente. Como se presumía que en aquel momento los colectivos debían oponerse a la aristocracia, el grupo de los *Provos* consideró que el acto de supuesta hegemonía de los *Fluxus* debía interrumpirse. Este hecho fue calificado como un acto genuino de las ideas dadaístas.

Es impreciso, de tal modo, considerar al arte conceptual como un estilo delimitado por un periodo. En realidad, se trata de una visión respecto al arte mismo que ha trascendido en otras formas de la plástica, y es parte de la herencia ideológica de las recientes épocas artísticas en las cuales se han detonado nuevas corrientes. El arte conceptual es una postura vigente que perdurará hasta el momento en que surja un movimiento artístico que lo supere.

III.2.2. Contexto: Capitalismo, ciencia y tecnología

El land art no es un movimiento aislado, sino que está vinculado con una serie de eventos cuya revisión nos permitirá entender la importancia del contexto en el que aparece. Esta corriente surge como una «propuesta más dentro del amplio abanico que

¹⁶ *Fluxus* fue un grupo internacional de artistas de vanguardia de los años 60, integrado por personajes como Robert Morris (quien también es considerado dentro de los exponentes del land art). Organizaban festivales y recopilaciones anuales de obras hechas con materiales pobres y a partir de secuencias humorísticas. Como parte del movimiento hicieron su manifiesto en 1963, el cual proclamaba la oposición a la «enfermedad burguesa» a través de una nueva y revolucionaria forma de hacer arte, basada en la excentricidad del individuo y el museo colectivo. Véase a Godfrey, *op.cit.*, págs. 102-107.

¹⁷ *Provos*, fue un grupo considerado como anarquista que promulgaba la inclusión del arte dentro del activismo político, como un componente dentro de esta síntesis.

generó la reacción de la vanguardia al arte pop, un movimiento que tanto el arte conceptual como el arte de acción convinieron en interpretar como mercantilista»,¹⁸ ya que se consideraba como cómplice del capitalismo, al haber aceptado sus bases y contribuir a su beneficio por medio del consumismo.

El capitalismo solidifica su imperio como una economía globalizada que se corona con el consumismo, a través del cual se infunden varios de sus aspectos deshumanizadores, como son *el poseer sobre el ser*. Esto fue el motor que impulsa a la sociedad a llevar una existencia basada en el capital, lo cual da pauta a una vida oscilante entre el exceso y el vacío, definida por la prioridad de adquirir bienes materiales, al tiempo que las mentes de quienes los consumen se hacen cada vez mas precarias.

Este contexto trae consigo, de un modo casi inmediato, conductas sociales cada vez más radicales, como la acumulación y el coleccionismo. Desde el fondo, se comienza a asomar una verdad sobre la condición antropológica de la cotidianeidad de la vida moderna: «el mayor reto de la humanidad es vencer el aburrimiento».¹⁹ Esta situación parece sumergir al sujeto, de modo paulatino y casi definitivo, en una enajenación por los objetos, por el mundo mismo. El individuo busca algo que poseer que de sentido a su existencia, ya que se ha olvidado de sí mismo. Frente a esta serie de fenómenos descritos, surge una contestación que aporta un equilibrio a la situación: el arte conceptual.

Paralelamente a este fenómeno de súper-consumo, la ciencia y la tecnología hacían avances significativos para la humanidad, mismos que llevaron a la revolución en el ámbito de las imágenes. Los viajes espaciales realizados por la NASA, así como el primer alunizaje (figura III.2.1), fueron concluyentes para aquel momento histórico que quedó representado a través de la fotografía que registra la huella del primer

¹⁸Raquejo, *op. cit.*, pág. 13.

¹⁹ Acha, J. (2004). Educación estética. En *Educación estética escolar y profesional*. Pags. 20-24. México:Trillas.

hombre que pisó la Luna. El afán humano de conquistar lugares ya no sólo se reflejaba en el territorio, sino también en el espacio exterior.

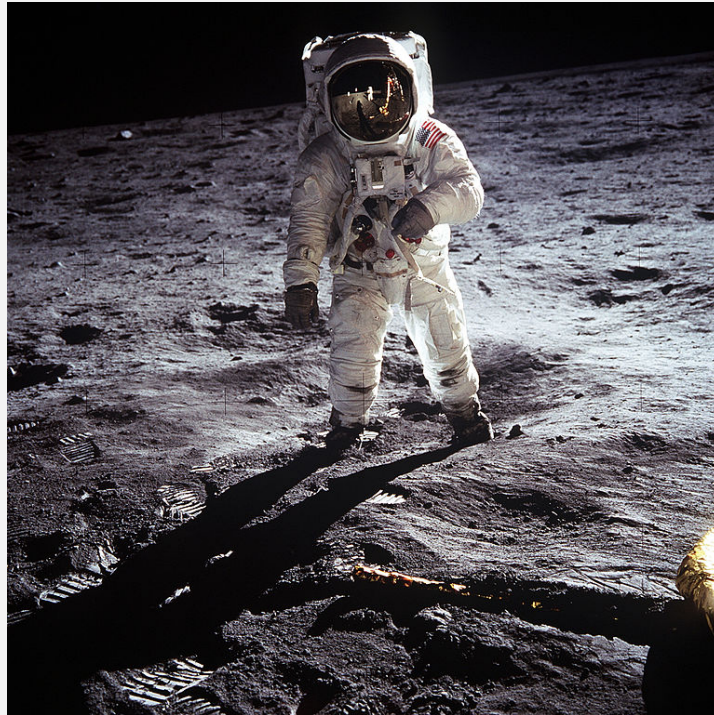
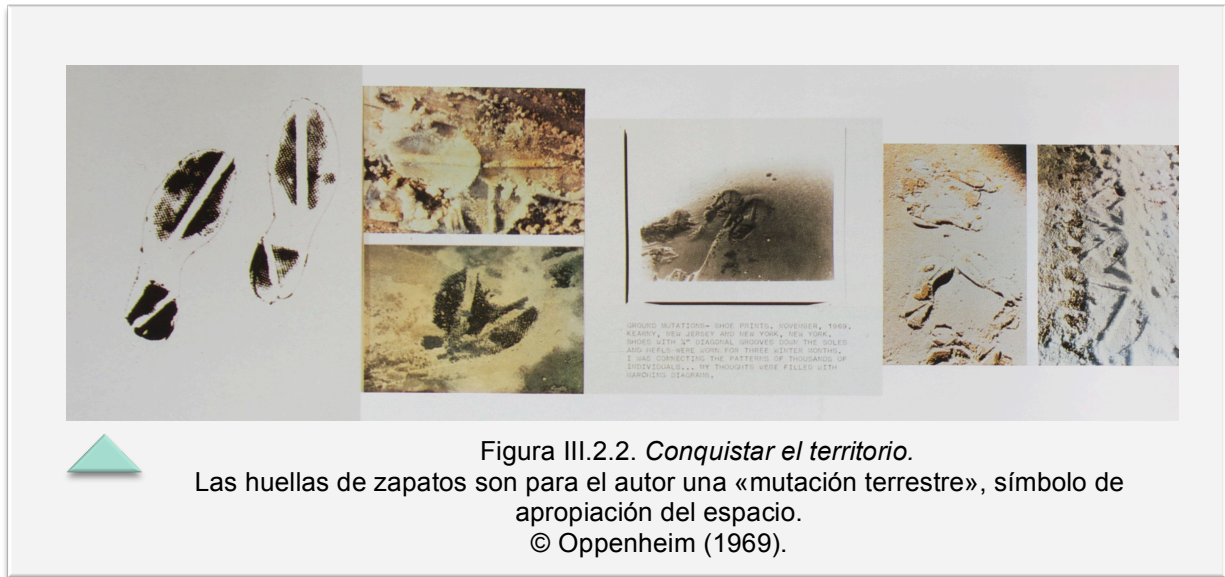


Figura III.2.1. *Conquistar el espacio.*
Buzz ALDRIN en el alunizaje.
Fotografía publicada en *The Times*, Londres, el
7 de agosto de 1969. © NASA.

Este estigma perduró en el imaginario colectivo hasta impregnar con fuerza el campo del arte, lo que se reflejó en algunos trabajos como en *Ground Mutations*, *Shoe Prints* (1969), de Dennis Oppenheim, en Nueva Jersey, Nueva York (figura III.2.2), donde aparece el registro de unas pisadas sobre el suelo. Esta última pieza de algún modo alude a la *Huella del Hombre en la Luna*, considerada como «moon-art».²⁰ Raquejo nos dice al respecto que:

²⁰ Raquejo, *op.cit.*, págs. 9 y 10.

Su presencia nos ayuda a entender la relación del americano con el territorio. Pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar.²¹



Estos hechos fueron identificados dentro de lo que se conoce como «una <cultura de lo cósmico> cuya estética algunas veces quedaba asociada a la tecnología y otras era difícilmente separable de la moda *hippy*».²² Queda claro, de esta manera, que la tecnología y la ciencia ficción son temas notables en el arte contemporáneo, ya que representan la idea de conquistar espacios extraterrestres y usarlos como nuevos territorios, donde además se podían experimentar el vacío y la anti-gravedad.

Con esta serie de hechos se puede comprender la situación en la que se encontraba la sociedad de los años sesenta, y cómo a partir de ello se desarrolló un movimiento artístico basado en la libertad, preocupado por los problemas del sistema de producción-consumo, y de la afectación al medio ambiente por éste. Un movimiento con un profundo interés por la ciencia ficción y los avances tecnológicos, cuya fe se

²¹ *Ibid.*, pág. 9.

²² *Ibid.*, pág. 10.

sustentaba en hechos comprobables que desmitificaban a los antiguos –casi obsoletos– mitos y leyes del catolicismo.

La difusión de los nuevos paradigmas de la ciencia, como la teoría de la relatividad, se llevó a cabo través de varios medios artísticos, como en el cine. Esto se puede ejemplificar a través de la película *2001. Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, realizada en 1968. Esta obra cinematográfica influye en el cambio de la noción y percepción del tiempo en el imaginario colectivo, el cual comienza a tener conciencia del movimiento en espiral del tiempo, y de la idea del desdoblamiento del individuo. Este fenómeno se asocia también, no de forma casual, con el psicoanálisis, sobre todo el que se ejercía dentro de la clase media norteamericana en esa época, lo cual interesó a los exponentes del land art.²³

III.2.3. Nuevas formas de arte

En 1952 aparecen los primeros *Happenings* en el «Black Mountain College», en Carolina del Norte, realizados por John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg, con una duración de 4 minutos con 33 segundos. Se les dio esta denominación debido a que describían *performances* de características aparentemente anárquicas, es decir, los *Happenings* eran realizados por artistas que evitaban la relación o la dependencia respecto a las galerías y los museos. Estos actos contaban con una estructura claramente definida y una narrativa sobre la libertad, con la intención de acabar con la represión.

El término fue acuñado por el artista plástico norteamericano Kaprow para su exhibición *18 Happenings in 6 parts*, presentada en la Galería Reuben, en Nueva York. Estos eventos fueron inspirados por las pinturas de Jackson Pollock, e influenciados por las *performances* colaborativos en Black Mountain College, así como por los eventos *outdoor* de Gutai. Este último fue un grupo japonés vanguardista fundado en Osaka por Jirō Yoshihara, y se conoció en el mundo como «Gutai Bijutsu Kyōkai – Concrete Art

²³ Raquejo, *op.cit.*, pág. 10.

Asociation». Sus exhibiciones tempranas, realizadas a menudo en el aire libre, hacían un énfasis especial en la utilización de materiales naturales y *performance*. El grupo se dio a conocer alrededor del mundo a través del periódico homónimo que era enviado a diversos artistas y críticos de arte. En los últimos años de la década de los cincuenta, el grupo produjo *arte informal* que provenía de París.²⁴

Tanto el arte de la performática como el de la instalación, son expresiones artísticas que difícilmente se pueden definir de manera precisa, debido a que se sitúan en constante transformación; no obstante, se puede elaborar una descripción aproximada de cada una de estas expresiones.

Conceptualmente, la performance tiene sus orígenes en el dadaísmo, pero su forma está asociada con la actuación, el teatro, la danza, de modo que se relaciona más directamente con los *happenings*.

La instalación, por su parte, se refiere a una forma plástica en la que se instalan o sitúan varios objetos que, en su conjunto, hacen una sola pieza que expresa un discurso. Una de sus características es su condición normalmente efímera.

El término «Arte Povera» es inventado para hacer una referencia literal al arte «pobre» o «empobrecido», que más bien se puede comprender como precario. El neologismo fue acuñado por el crítico Germano Celant, en 1967, para describir a un grupo de artistas italianos, entre ellos Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz y Giulio Paolini, que construyeron conjunciones sorprendentes y poéticas reuniendo objetos y materiales inusitados. A pesar de su conexión con el radicalismo de la época, varios de estos exponentes mostraron un gusto por las cosas históricas, y algunos incorporaron moldes de esculturas clásicas en sus trabajos.

²⁴ Según Godfrey, *op.cit.*

III.3. Los años fértiles para el arte conceptual

Los últimos dos años de la década de los sesenta propiciaron el ambiente idóneo para que se desarrollara el arte conceptual, protagonizado por una serie de sucesivas exposiciones alrededor del mundo²⁵ que partieron de la titulada *Prospect 68*, en Düsseldorf, Alemania, y la de *Douglas Huebler*, en Nueva York. En 1969 el land art hizo su aparición por primera vez en los medios artísticos, a través de un programa televisivo cuyo objetivo era cambiar la forma de representar el arte a través de los medios. El mismo año se presentaron las exposiciones *When Attitudes Become Form* y *Prospect 69*, en Berna y Düsseldorf, respectivamente.

Por mencionar las exhibiciones más destacables dentro de esta atmósfera, recordemos *Conceptual Art* y *Conceptual Aspects e Information* de 1970, ambas en Nueva York; *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* en Turín, así como *Idea Structures*, en Londres; en 1971 se presenta la última versión de esta exhibición nombrada *Prospect 71*. En este contexto, es válido mencionar que en el mismo año, 1971, se fundó Green Peace, y se consideró un escándalo social que la Princesa Ana vista unos pantalones considerados como «ardientes».

En 1972 se realizó la quinta exhibición del festival *Documenta*, en Kassel, en el que reconocidos artistas de proyección mundial hicieron su aparición, como Christo & Jeanne Claude. Estos artistas, en la versión anterior del mismo festival, habían presentado *5600 Cubicmeter Package* (1967-68).²⁶ En Londres se llevaron a cabo las exposiciones *The New Art* y *Book as Work*. Para entonces, se lanzó al mercado el casete de video regrabable.

En los siguientes años, a partir de 1973 hasta 1978, se inició el retiro de las tropas estadounidenses de Vietnam; fallecieron varios de los exponentes más destacados dentro del arte conceptual, como Robert Smithson, quien perdió la vida en

²⁵ El grupo de exhibiciones de arte conceptual aquí mencionadas surge como una síntesis de los datos recopilados a partir de los textos de Meyer (1972), Geoffrey (1998), Raquejo (1998) y Lailach (2005), principalmente.

²⁶ Tiberghien, G. (1995). *Land art*. New York: Princeton Architectural Press, pág. 19.

un accidente aéreo realizando una de sus piezas, en Tecovas Lake, Texas. En esta época, Smithson es uno de los personajes clave reconocidos dentro del land art, ya que forja una nueva visión del espacio a través de la instauración del concepto *nonsite*, que es retomado en varios de los trabajos de esta corriente.²⁷ En 1975, muere Bas Jan Ader, artista que dedicó su trabajo a la exploración de la vulnerabilidad e inseguridad de la vida, por lo que su último proyecto, *In Search of the Miraculous*, tuvo como desenlace su desaparición y muerte.

A la par de estos acontecimientos, el Sur de Vietnam cae ante el comunismo vietnamita del Norte; en 1976 fallece Marcel Broodthaers, de origen belga, escultor, pintor, poeta y realizador de video. Este hecho coincide con el fallecimiento de Mao Tse Tung. Finalmente, en 1978, muere Gordon Matta-Clark, otra figura importante dentro del land art, quien provenía de una formación académica en arquitectura, e hizo propuestas plásticas para entablar una nueva dialéctica entre ésta disciplina y el arte conceptual. Aun con la muerte de los considerados padres del arte conceptual, sus ideas quedaron como un legado trascendente que permeó las nuevas corrientes artísticas que estaban a penas en gestación, como es el land art.

III.3.1. El auge del arte de las ideas

En 1995, diez y siete años después de estos sucesos, se inaugura la exposición retrospectiva *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, en los Ángeles, California. Pese al fallecimiento de los máximos representantes de este arte, su pensamiento e ideología continuaron fluyendo y haciendo su propio camino. En América latina, por ejemplo, surgieron algunos exponentes fieles a estos ideales y posturas artísticas, dentro de los cuales se puede mencionar a Cildo Meireles, en Brasil, y Gabriel Orozco, en México, ejemplos fidedignos de este movimiento dentro de la escena contemporánea.

²⁷ Lailach, *op.cit.*, págs. 86-91.



Figura III.3.1. *Confrontar la percepción, confundirla y redefinirla.*
Cildo MEIRELES (1967-84). *Desvio para o vermelho*. Detalle.
MuAC, México (2009) © Alicia González-Escamilla.

En las piezas realizadas por Meireles se muestra el lado poético y social de cuestiones específicas del contexto de su nación, en el borde de los años sesenta y setenta, así como algunas problemáticas de generalidad estética entorno al objeto artístico que cuestiona en su trabajo. Meireles también ha experimentado en el campo de la percepción humana y su falibilidad, lo cual se ve expuesto de un modo excesivo, y hasta cierto punto agresivo, en la instalación titulada *Desvio para o vermelho*. En esta pieza el color rojo actúa como la columna vertebral dentro de tres salas que disponen y ordenan de manera precisa objetos de una gama cromática rojiza, según la figura III.3.1. Aquí el espectador es sumergido en una atmósfera espesa –que a su vez se puede interpretar como un paisaje interior– que le permite confrontar su percepción, al grado de confundirla y luego redefinirla a través de la experiencia y relación con el objeto. Esta pieza es un ejemplo característico de las cualidades del arte conceptual.

Por su lado, el trabajo de Orozco es considerado como un «arte de lo mundano que pareciera ser bañado por una sutil belleza»,²⁸ documentado a través de la fotografía, como la pieza *Crazy Turist* (1991). Otro ejemplo de su trabajo es *Papalotes Negros/ Black Kites* (1997), el cual consiste en un cráneo –adquirido de una osamenta humana– intervenido con franjas de pintura amarilla y negra en dos sentidos que dan forma a un tablero de ajedrez desfigurado. Su trabajo se puede considerar como ecléctico, ya que para desarrollarlo recurre a la utilización de diversos materiales y objetos que son conjugados en disparidad, para lograr representar su ideología, como se muestra en la figura III.3.2.

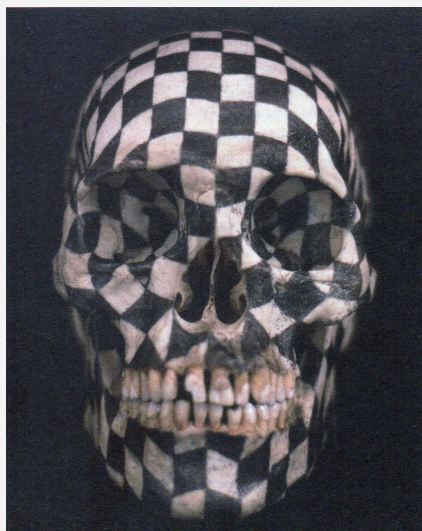


Figura III.3.2. *El arte objeto como medio de narrativas complejas.*
Gabriel OROZCO (1997).
Papalotes Negros/ Black Kites.
© Orozco, kurimanzutto.

Las piezas que Orozco expone están basadas en sus experiencias con el territorio antrópico, con los lugares que recorre. A través de la abstracción de su experiencia en estos recorridos, surgen sus propuestas formales, espacios resignificados o dislocados, reconsiderados desde su ámbito tridimensional. Su propuesta es una forma de construir micro paisajes, a través de la recolección de

²⁸ Godfrey, *op.cit.*, pág. 415. Traducción propia.

impresiones en el imaginario, lo cual se manifiesta, de modo transparente, en los trabajos de algunos artistas del land art, como el de Richard Long.

III.3.2. El génesis del land art

Se identifican tres elementos fundamentales que moldean el espíritu del land art: el movimiento *hippie* a finales de los años sesenta, el simbolismo del menhir y el relato del artista Tony Smith sobre su recorrido en una autopista en la periferia de Nueva York.

El *hipismo*, en primer lugar, tiene un gran peso dentro del land art, debido a que marca el nacimiento de una nueva contracultura, con la cual se asentaron ideas libertarias (entorno a la sexualidad, el amor y el uso de los psicotrópicos) y pacifistas con las que se identificaron varios de los exponentes de esta corriente artística. Influenciados por esta ideología, el land art adopta al paisaje como escenario para expresar esa postura ecológica. Esto fue expresado como una «sexualización del territorio»,²⁹ lo cual se explicará en el siguiente capítulo.

Un ejemplo destacado sobre el movimiento hippie es el evento conocido como *Summer of love*, llevado a cabo en San Francisco en el verano de 1967, el cual funge como el punto culminante del movimiento hippie.

Por otro lado, recordemos que se dijo que el menhir, dentro del arte minimal, se considera como el objeto artístico que manifiesta una presencia interior. Ahora bien, este es un punto de partida para el land art ya que este se dirige, de manera formal y directa, hacia la arquitectura y el paisaje. En el land art se trata «al menhir como objeto inanimado que puede utilizarse para transformar el territorio».³⁰ Así, la escultura se reapropia del terreno antes invadido por la arquitectura.

Finalmente, existe un antecedente específico que dio origen al land art, según Tiberghien, el cual se sitúa en diciembre de 1966, en una publicación de la revista

²⁹ Raquejo, *op.cit.*, págs. 26-27. La cita no es literal, puesto que ella habla de territorios sexualizados, mas se presenta ese concepto como una síntesis de lo que ella expone.

³⁰ Careri, *op.cit.*, pág. 140.

Artforum sobre el relato de un viaje que realizó Tony Smith.³¹ Este consistió en un recorrido a través de una autopista en construcción en la periferia de Nueva York,³² cuyo centro de la experiencia se sitúa en el asfalto, signo y significado en el paisaje, objeto artificial de color negro que ocupa la mayor parte del espacio, pero que de manera nula, se puede considerar como una obra de arte. Esto fue de interés para Smith, de aquí rescató el valor que existe en el recorrido como una práctica artística.

De este viaje se desprende el discurso estético implícito en la obra de algunos de los exponentes del land art, desde las caminatas por el desierto, hasta los vagabundeos por las periferias urbanas. Se consideró entonces «la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*»,³³ donde el andar es el instrumento estético para hacer del acto de atravesar un paisaje, esto es el objeto artístico en sí.

III.3.3. La expansión de la escultura hacia otras disciplinas

Según R. Krauss, a partir de los años cincuenta, la escultura expresaba una negatividad tanto de la arquitectura como del paisaje, ya que «la no-arquitectura no es más que otra forma de definir el paisaje, y el no-paisaje, es sencillamente la arquitectura».³⁴ La ensayista y crítica de arte se refiere aquí a las nuevas expresiones artísticas que define como esculturas en reinvención y resurgimiento. A partir de lo que se expone en este punto, se busca legitimar la condición escultórica de estas inusitadas expresiones plásticas sobre el territorio. Es decir, que aun cuando su formalidad se aleje de lo que caracteriza a las meramente clásicas, se las puede concebir como esculturas.

³¹ Exponente del arte minimal, considerado como «el gran abuelo» dentro de esta corriente en Estados Unidos.

³² Mencionado también por G. Tiberghien (1992). «Sculptures Inorganiques», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, pág. 39 en Careri, *op.cit.*, pág. 119.

³³ Careri, *op.cit.*, pág. 121.

³⁴ Krauss R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.(1996), Madrid: Alianza Editorial; citado en Careri, *op.cit.*, pág. 130.

Estas formas extrañas de escultura invaden al espacio escénico, y «de un modo cada vez más deliberado, el espacio vivido y, por tanto, el teatro, la danza, la arquitectura y el paisaje».³⁵ La formalidad de estas propuestas se caracterizan por: ocupar el espacio de la naturaleza, de la vida en sí, como lienzo y escenario; realizar actos que parecieran provenir de la danza que, como hemos visto, se relacionan con los *happenings*, la performática y el *body art*; situar al espectador como el centro de la pieza, lo cual hace alusión al teatro y a la arquitectura; y llevar a cabo obras que se caracterizan por su carácter efímero, lo cual se relaciona con la instalación.

Como es difícil ubicar a este tipo de escultura dentro de la lógica tradicional del monumento, de su formalidad figurativa y verticalidad, así como dentro de su emplazamiento sobre pedestal, Krauss se refiere a estas esculturas, que posteriormente se denominaran bajo la expresión genérica de land art, de esta manera:

*Cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta del lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.*³⁶

La escultura se muestra de un modo inverso a su sentido tradicional, lo que revela la compleja relación que existe entre la arquitectura y la escultura, y la manera en que los exponentes de este tipo de escultura deciden regresar a los orígenes mismos que la han escrito. Esto se resume en lo que Krauss define como la adición del *no-paisaje* a la *no-arquitectura* que, a su vez, hace de la escultura su propia ausencia ontológica que se justifica a través de la precisa oposición entre lo edificado y lo no edificado, es decir, lo cultural y lo natural: «la *no-arquitectura* es [...] una cierta clase de

³⁵ Careri, *op.cit.*, pág. 130.

³⁶ Krauss, *op.cit.*, pág. 64.

expansión, sólo otra manera de expresar el término *paisaje*, y el *no-paisaje* es, simplemente, *arquitectura*».³⁷

Esto nos revela dos aspectos: por un lado, que la escultura se ha expandido en el campo del paisaje; y por otro, la dialéctica de lo neutro (el *no-paisaje* y la *no arquitectura*), con lo complejo, que es su mero opuesto (*paisaje* y *arquitectura*). De modo que surge lo que Smithson denominó como *construcción de emplazamiento*; la composición de *paisaje* y *no paisaje*, que comienza a ser empleada a finales de los años sesenta, para dar origen a los *emplazamientos señalizados* que operan mediante el trazo de marcas efímeras en el paisaje; y las *estructuras axiomáticas*, resultado de la narrativa que se crea a través de la adición de la *arquitectura* con la *no-arquitectura*, lo que implica una intervención real en el espacio de la arquitectura, expuesta en la obra de algunos exponentes, tales como LeWitt, Nauman, Serra, Matta-Clark y Christo. Lo anterior se presenta de manera gráfica en la figura III.3.3.

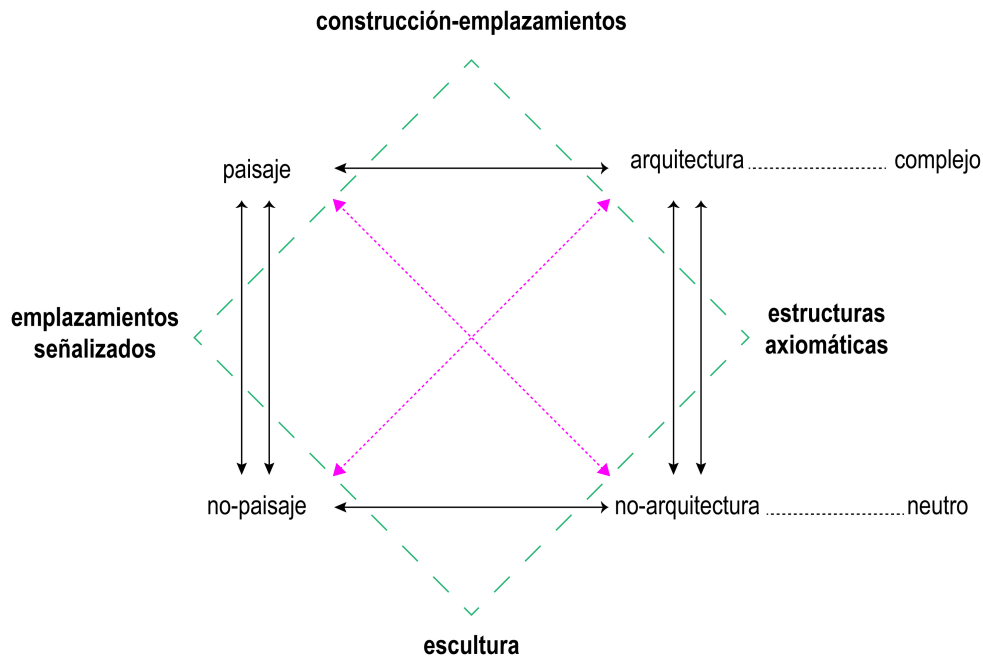


Figura III.3.3. Esquema de Krauss: La escultura en el campo expandido.

© Archivo González Escamilla, 2014.

³⁷ *Ibid.*, pág. 67.

Para Krauss, esta transformación de la escultura está embebida en un contexto específico: la posmodernidad, lo cual, a su vez, permea y posibilita este campo expandido de la escultura:

*El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par arquitectura/paisaje, una serie que probablemente plantearía la oposición carácter único/reproductibilidad.*³⁸

Esto indica que el dominio del posmodernismo, dentro de la escultura, abriría, tarde o temprano, una dialéctica entre la arquitectura y el paisaje, por un lado; y por el otro, marcaría una oposición al carácter único de las piezas artísticas dentro de su entorno cultural.

Esto anterior, también se refleja en materia de arquitectura del paisaje, a través de algunas intervenciones en espacios ubicados en la periferia urbana, en donde se busca rescatar estos lugares a través de la integración plástica de la escultura a paisajes semiurbanos. Un ejemplo de esto es el *Paseo Escultórico de la UNAM*, realizado en 1979, para conmemorar el 50 aniversario de la máxima casa de estudios de la Ciudad de México. El proyecto estuvo a cargo de Mathias Goeritz, quien también participó como escultor junto con Federico Silva, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa y Sebastián, figura III.3.4.

El objetivo funcional de esta intervención en el paisaje del Pedregal, fue la de acercar al público a esta extensa porción del territorio mexiquense. El sitio posee una basta y variada paleta vegetal endémica y nativa, lo cual se quiso hacer evidente mediante la configuración de un paseo que guía al usuario a un recorrido dentro de área que ocupa este ecosistema.

³⁸ *Ibid.*, pág. 73.



Figura III.3.4. *Otras expansiones de la escultura en el paisaje.*
Mathias GOERITZ (1969). *Paseo Escultórico*. Detalle.
México (n.a.) © Revista Obras.

Regresando al tema de la escultura en el campo expandido y para hacer su conclusión, es fundamental discernir que a esta se le considera como un momento clave en la evolución del arte contemporáneo, el cual, a su vez, dio encauce a las intervenciones en el paisaje consideradas como land art.

COMENTARIOS AL CAPÍTULO VI

A partir del land art, como acontecimiento plástico del arte conceptual, se vio impulsada la evolución del paisaje como un motivo artístico, por lo que éste alcanzó una magnitud excepcional para perfilarse dentro de la inacabable gama de materiales empleados en las artes.

La socialización del arte, por su lado, permitió que se utilizaran los medios masivos de comunicación como galerías artísticas. De este modo, se pasó de la galería cerrada a la galería televisiva, lo que a su vez implicó la superación de los espacios de exhibición y mediáticos tradicionales.

Para superar al arte como mercancía, se exploran otras formas de expresión plástica capaces de producir en el espectador experiencias y sensaciones libres de las sujeciones mercantiles.

Desde este enfoque, se puede apreciar como el land art posee el potencial de enriquecer la proyección y la dimensión del paisaje, así como el de acercarlo al espectador, aun cuando esté en una localización espacial un tanto inaccesible desde la urbe.

El mismo gen del código artístico que originó al dadaísmo y al arte conceptual, es el mismo que posteriormente mutó y engendró al arte minimalista, para finalmente trascender en el land art.

El pensamiento contemporáneo impulsa nuevos paradigmas de la experiencia y conocimiento de una realidad espacio-temporal, y cataliza las dimensiones y la magnitud que caracterizan a los factores tiempo y espacio de la realidad. La música, la escultura, la arquitectura y el teatro, convergen en muchos puntos con la excentricidad de este pensamiento.

La contemporaneidad es el momento cumbre en que el espacio adquiere toda su dimensionalidad, y el paisaje su justo valor a partir de las expresiones artísticas. La

excentricidad que ha dotado a estos preceptos físicos y mentales de una presencia multidimensional, es la misma que ha permitido al ser humano involucrarse con ellos desde lo imaginario y lo perceptual, hasta lo material.

Cuando los preceptos de conocimiento y experiencia del espectador se ven rebasados a partir de la relación con la obra, se cree entonces que el arte conceptual está cumpliendo con su cometido.

Si el paisaje es arte en sí mismo, entonces trabajar e intervenir en él implica un acto estético *per se*.

Este último supuesto da la pauta a un nuevo planteamiento: ¿por qué intervenir al paisaje si su naturaleza denota belleza en sí? La respuesta está en la idea que se tiene respecto a la arquitectura del paisaje y el land art: La arquitectura del paisaje busca un ordenamiento del territorio para satisfacer necesidades sociales, y con ello crear paisajes funcionales. El land art, por su parte, busca resaltar a la naturaleza a través de sus elementos y características no perceptibles *a priori* por el espectador y, con ello, hacer paisajes para la contemplación y la reflexión.

Tanto el arquitecto como el artista subrayan elementos del paisaje que cada uno de ellos considera importantes a partir de los procesos a través de los cuales se relacionan con el territorio. No en todos los casos esta acción implica un profundo entendimiento del lugar. Pero lo que se busca en sí, es producir acciones analíticas y empáticas con el paisaje, para que finalmente, a partir de la pieza, los elementos y características que se subrayan de cada lugar puedan ser percibidos por el espectador en su primer contacto con el territorio.

CAPÍTULO IV



«La obra es el lugar».

Andy GOLDSWORTHY

DIALOGAR CON EL PAISAJE

Cuando dialogamos con un lugar, éste nos cuenta sobre su esencia. Cuando lo contemplamos, podemos percibir lo que está oculto en él, sentir su lado amable, pero también su lado hostil; podemos experimentar las tensiones que existen en la naturaleza de sus materiales.

Cuando recorremos un territorio, lo significamos. Cuando lo registramos por medios gráficos, lo simbolizamos. Cuando lo intervenimos y lo modificamos, reproducimos el espacio. Cuando se hace land art, el paisaje es potenciado por medios plásticos.

IMAGEN EN PORTADA DEL CAPÍTULO IV:

Robert SMITHSON (1970). *Spiral Jetty*. Rozel Point, Gran Lago Salado, Utah.

DESCRIPCIÓN:

6,783 toneladas de pétreos y cristalinos, agua. 450 metros de longitud, 4.5 metros de ancho.

© *Dia Art Foundation, Nueva York.*

CAPÍTULO IV. EL LAND ART: DIÁLOGOS CON EL TERRITORIO

Dentro de este capítulo se estudia el land art, desde sus inicios y consolidación, hasta su aparente «desaparición». Con la finalidad de conocerlas y distinguirlas, se revisan las diferentes acepciones y denominaciones para nombrar a esta corriente artística. Se presenta, asimismo, las diferentes manifestaciones dentro de esta corriente (cuya reinterpretación desde la arquitectura del paisaje no siempre es factible), lo que nos permitirá caracterizar el movimiento artístico para abrir nuevos horizontes a nuestra disciplina.

Es indudable que través de las clasificaciones de las piezas de land art propuestas por Tiberghien, Raquejo, e incluso Lailach (el cual simplemente las presenta según el orden alfabético del nombre de sus autores), se puede acceder a una lectura espacial, temporal, material, discursiva, estética, etc., de esta corriente artística, que ofrezca un claro panorama del tema. Sin embargo, surge la necesidad de reinterpretar estos recorridos retóricos ya que, en esta investigación, el hilo conductor es la relación entre el land art y la arquitectura del paisaje. Es por ello que aquí se propone una organización inusitada, en cuanto a los fundamentos y características del land art, con el fin de mostrar sus tipologías en relación con la arquitectura del paisaje.

El land art es un movimiento del arte genuino de Estados Unidos de Norteamérica, pues la mayoría de sus exponentes son originarios o nacionalizados estadounidenses, o bien, desarrollaron sus prácticas dentro de este país. Las propuestas consideradas dentro de esta corriente se ubican temporalmente entre los años 1969 y 1989.

El objetivo central de este trabajo no es explicar todas y cada una de las piezas del land art (lo cual abarcaría varios capítulos dentro del presente trabajo),¹ sino explorar la potencialidad de las piezas en relación con la arquitectura del paisaje. Por esta razón, éstas se presentan únicamente de manera resumida y esquemática. Como

¹ Puesto que la información consultada permite desarrollar un estudio específicamente enfocado al tema de land art.

recurso metodológico, se realizó un inventario de las propuestas más representativas. Se revisaron alrededor de doscientas intervenciones, de las cuales se seleccionaron un total de cien piezas que se presentan en el anexo, para ejemplificar y caracterizar el movimiento en sus generalidades.

IV.1. Un acercamiento al land art

Como se ha mencionado con anterioridad, el land art es un movimiento que surge de modo paralelo en Estados Unidos y algunos países de Europa. Desde estos territorios, varios de sus exponentes salen a realizar sus propuestas en diversos lugares del mundo. Al concluir la década de los sesenta, una serie de acontecimientos sociales tales como el capitalismo, los viajes espaciales, la contracultura de la época, el feminismo, etc., da lugar al momento histórico que engendra y permite el desarrollo de esta corriente artística.

Hemos de recordar que estos años fueron protagonizados por movimientos sociales y culturales como el *hipismo*, el auge de la ciencia ficción, los adelantos tecnológicos, la teoría de la relatividad y el psicoanálisis.² Estos fenómenos empujan a la sociedad a un cambio radical, particularmente a las nuevas generaciones, y dan un empuje importante al surgimiento y desarrollo del land art, corriente que plantea una revaloración de lo natural.

En el campo de la plástica, el land art propone a «la naturaleza como el escenario central» para expresar y debatir nuevas ideas relacionadas con estos cambios de paradigma. Influido por el *arte minimal*³, esta corriente rompe con la escultura tradicional y toma así nuevas formas: «La escultura podía ser ahora un montículo de tierra, un campo de barras metálicas, una cabaña sepultada, una senda

² Raquejo, G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea, págs. 8-11.

³ Recordemos que el *arte minimal* o *minimalismo* fue un movimiento que se identifica por su ideal de *anti-forma*, por medio de una plástica y materialidad simple a través de la cual se expresan ideas complejas.

en el césped o incluso un libro».⁴ Se trata entonces de un arte vinculado con su entorno, con el lugar en el cual se emplazan las piezas –esculturas–.

Por otro lado, a través de la materialización de esculturas al aire libre, el land art se presenta al mundo con una actitud combativa contra el mercantilismo existente de las piezas artísticas, la adjudicación de un valor económico a éstas y su comercialización. El land art se enfrenta a la galería como espacio de comercio, para obstruir así los medios que trafican con el arte. Al final, se trata de que «el espectador pueda apropiarse de la obra de arte sin necesidad de poseerla como un objeto-fetiche».⁵ Por lo tanto, hacer creaciones en lugares lejanos de las urbes, con un perfil efímero y anónimo, con una escala que rebasa el perímetro de la galería, permitía –según los exponentes– una apropiación más democrática, social y cultural, así como simbólica de las piezas, a partir de experiencias accesibles a todo público.

No se pretendía que los espectadores viajaran miles de kilómetros para poder contemplar las intervenciones realizadas en paisajes desérticos, montañosos, oceánicos, etc., de diversos territorios alrededor del planeta; lo importante dentro de la experiencia estética, en realidad, era la idea, el concepto, la intencionalidad con la cual fue originada la pieza. «Por ello, el land art, tiene mucho más en común de lo que en principio pudiéramos suponer con el conceptual y el arte de acción»,⁶ como la instalación y la performance. El arte conceptual es de gran relevancia ya que «es el proyecto en sí mismo, la idea [...] La idea es hermosa por sí misma, es una obra de arte».⁷

Aun cuando existieron intervenciones artísticas en la naturaleza anteriores a los años sesenta, no se les puede considerar como land art. Richard Long, Walter de María, Michael Heizer son los precursores de esta corriente, pues fueron ellos quienes «iniciaron sus primeros ensayos sobre el terreno [...] Lo que determina el carácter de

⁴ Lailach, M. (2005). *Land Art*. Köln: Taschen, pág. 24.

⁵ Raquejo, *op.cit.*, pág. 15.

⁶ *Ibid.*, pág. 13.

⁷ Según la opinión del galerista Gibson (1969), citado en Lailach, *op.cit.*, pág. 19.

esta tendencia es [...] su concepto del arte [...] y sus reflexiones en torno al espacio y el tiempo»⁸.

IV.1.1. El término «land art»: Diversas acepciones

A finales de los años sesenta surgen nuevas expresiones plásticas que emplean a la naturaleza, la tierra y el paisaje como motivo y soporte. Diversas acepciones surgen para denominar a estos trabajos: *enviromental art*; *ecological art*; *earth art*; *process art*; *crop art*; *earthworks*; *land art*; entre algunas otras.

Comencemos por definir el «enviromental art», arte ambiental en nuestra lengua. Esta denominación se emplea para englobar a un grupo de intervenciones artísticas en el espacio geográfico que tratan temas ambientales y ecológicos. Estas propuestas plásticas surgen a partir de la investigación de fenómenos naturales, para abstraer luego conceptos que son expuestos en el paisaje, empleando a éste como el marco o escenario. Por lo regular, se emplean materiales naturales recolectados en el entorno del ecosistema con el cual se interactúa. «El término también se usa de forma más específica para referirse a una obra de arte de grandes dimensiones que utiliza el entorno natural».⁹ Dentro de estas piezas es común que haya una interacción con el medio ambiente; este último se entiende como todo aquel contexto que caracteriza a un lugar, desde su territorio, su cultura, su política, etc. El *enviromental art* está relacionado con la escultura, sin embargo, se acerca más a la instalación artística. Se le asocia también con el *Specific-site art*, con el *land art* y con el *arte povera*.

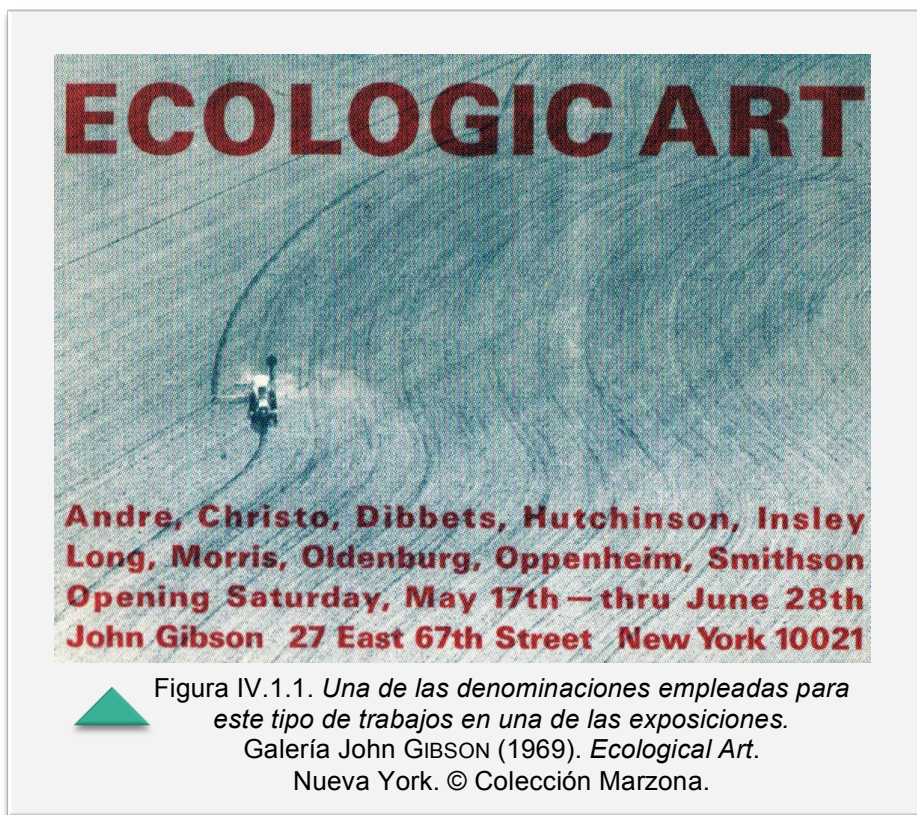
«Ecological art», o arte ecológico, es otra manera de nombrar a estos trabajos. Se puede definir bajo los mismos términos que el *enviromental art*, pues sus características son, en principio, las mismas. El nombre de esta corriente es el título que se empleó para designar a una de las primeras exposiciones colectivas en las cuales se reunieron los trabajos de algunos de los exponentes más representativos del land art.

⁸ Raquejo, *op.cit.*, págs. 12 y 13.

⁹ Cita retomada de la definición que a parece en Wikipedia, recuperada desde http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_ambiental, el lunes 28 de abril de 2014, a las 19:24 hrs.

Tal evento consistió en la realización improvisada de fotomontajes, dibujos, textos y maquetas, para luego ser presentados en los espacios de la galería John Gibson, en Nueva York. En la figura IV.1.1 se muestra una imagen de la invitación a la exposición denominada *Ecological Art*.

A partir de este evento, se formó el concepto «trabajos por encargo», en inglés *Projects for Comissions*, bajo la influencia del galerista John Gibson. Esto es importante mencionar, pues este concepto marcó un punto clave para el desarrollo de las piezas del land art, ya que se impulsó, desde ese momento, la realización de piezas artísticas de gran escala en todo tipo de paisajes, a partir de encargos que la iniciativa privada, e incluso gubernamental, hacían a los artistas. En esta labor, fue Gibson quien fungió «como un representante de nuevos y sensacionales proyectos artísticos y supo despertar el grado adecuado de interés en la prensa».¹⁰



¹⁰ Lailach, *op.cit.*, pág. 19.

El proyecto *Wrapped Trees (Project for des Champs Elysées in Paris)* realizado por Christo & Jeanne Claude, en 1968, que consiste en la envoltura de las frondas de los árboles alineados en la avenida parisina, es un ejemplo del tipo de iniciativas del *ecological art*, que se presentó al gobierno para poder ser llevada a cabo. Según como se muestra en la figura IV.1.2, se trata de un collage de 70 x 50 centímetros, hecho con lápiz, polietileno, hilo, fotografía, crayón de cera, mapa y cinta pegante.



Figura IV.1.2. La representación previa a la realización de los proyectos.

Christo & Jeanne Claude (1969). *Wrapped Trees for Champs Elysées*. Colección Sylvio Perlstein, Antwerp, Bélgica. © Wolfgang Volz.

Debido a que ninguno de los artistas que participaron en la exposición de la Galería Gibson deseaba que su trabajo fuese explícitamente catalogado como ecológico, en el sentido militante, la denominación *ecological art* se aceptó con mucha

reserva. Sin embargo, la ideología planteada trascendió dentro de la corriente artística del land art, sobre todo como medio para despertar el interés gubernamental en el desarrollo de planes de regeneración ambiental, en zonas que habían sido afectadas por la explotación territorial en Estados Unidos durante la década de los cincuenta.¹¹

«Earth Art», arte de la tierra, es otra de las acepciones para denominar a los trabajos realizados en y para espacios naturales, lejos de las galerías. Se le relaciona sobre todo con las piezas de «la primera generación», como son las de Walter de María, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Oppenheim y Robert Smithson, durante 1969. Esta denominación se concibió a raíz de una exposición en la cual se debía «dar cabida a proyectos que [...] fueron de hecho realizados en el exterior de la sala de exposiciones».¹² De esta manera, este nombre distinguió las piezas del exterior de las que, pese a estar relacionadas con la tierra, habían sido creadas para espacios cerrados; como es el caso de los trabajos que se presentaron el mismo año dentro del marco de la exposición *Earth Works*, en la Dwan Gallery, en Nueva York.

«Process Art», o arte procesual, se asocia con el land art. Es considerado como un movimiento artístico de creación plástica, cuyo centro y objetivo se encuentran en el proceso mismo de construcción, «por lo tanto, el arte se ve como un viaje creativo o proceso, más que como el producto acabado».¹³ Artistas como Richard Serra, Robert Morris y Eva Hess, rechazaron la formalidad del minimalismo basado en la fabricación de unidades modulares, de manera que enfocaron su atención en los procesos productivos para investigarlos y documentarlos, y dejarlos como un vestigio expuesto de manera intencional dentro de las piezas artísticas que realizaban. Aun cuando este movimiento se desarrolló de manera paralela a la corriente artística que estudiamos,

¹¹ Lailach, *op.cit.*, pág. 21.

¹² Kastner, J. (2014). *Earth Art o la naturaleza en el museo*. Recuperado de : [http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26162/Earth Art o la naturaleza en el museo](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26162/Earth_Art_o_la_naturaleza_en_el_museo). Consultado el lunes 28 de abril de 2014, a las 22:27 hrs.

¹³ Arte procesual. (s.a). En *Wikipedia*. Recuperado el el lunes 28 de abril de 2014, a las 22:57 hrs de [http://es.wikipedia.org/wiki/Arte procesual](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_procesual).

sus principios ideológicos trascendieron dentro de la misma, pues «el land art es fundamentalmente un arte procesual»,¹⁴ como se verá en adelante.

«Crop Art», arte de cosecha en español, es conocido también como «*Seed art*», arte de semillas. Consiste en una técnica artística para desarrollar mosaicos, a base de diseños contruidos con trozos de forma irregular, ya sean de azulejo o vidrio. Esta técnica del arte visual, al ser traspasada a la escala del territorio, se emplea para crear imágenes de grandes dimensiones las cuales pueden apreciarse desde las alturas como una especie de *puntillismo* dibujado sobre el paisaje. De esta manera, se trabaja directamente sobre la tierra para modificarla y dar forma a enormes mosaicos, es decir, que se mueve la tierra, lo cual está relacionado con las intervenciones denominadas *earthworks*.¹⁵ Comenzó en 1966, algunos de sus más representativos exponentes son Cathy Camper, Nancy Loung, David Steinlicht, y Herd Stan. Un ejemplo de estos trabajos es *Crop Circles*, en los cuales se manipulan los sembradíos para dar forma a geometrías perceptibles desde vistas aéreas, según como se muestra en la figura IV.1.3.

¹⁴ Raquejo, *op.cit.*, pág. 43.

¹⁵ Crop art. (s.a). En *Wikipedia*. Recuperado el lunes 28 de abril de 2014, a las 23:50 hrs de: http://en.wikipedia.org/wiki/Crop_art



Figura IV.1.3. *Círculos de semillas en el paisaje agrícola.*
FUTURE PROPULSION (2001). *Crop Circle: Swirl.*

«Earthworks», en español obras de la tierra, es una designación análoga de *land art*, ya que poseen técnicamente las mismas características, como son el empleo del territorio como soporte, a partir de intervenciones hechas con materiales naturales o introducidos, en las cuales el paisaje es el motivo y el medio de creación. Sin embargo, *earthworks* tiene una particularidad respecto al *land art*: trabaja con la erosión intencionada de la tierra a modo de cortarla, transformarla y darle un nuevo significado.

«Land Art», en nuestra lengua arte de la tierra, es una corriente dentro del arte contemporáneo, la cual emplea al paisaje como lienzo y motivo plástico, generalmente en el ámbito natural, pero también en entornos urbanos. Las intervenciones realizadas en el paisaje bajo esta denominación surgen de un profundo diálogo entre el artista y el territorio. Durante la exploración del lugar, se recolectan objetos que se disponen dentro de éste para crear una nueva lectura del paisaje. Muchas veces estos «arreglos» se

perciben como telúricos. En el land art, también se usan materiales artificiales introducidos en el espacio geográfico, con la intencionalidad de crear contrastes visuales y discursivos ante el espectador. La finalidad dentro de esta forma de arte es hacer visible lo que está en el lugar, subrayarlo, potenciarlo. Se enmarca en Estados Unidos y Europa, entre 1968 y 1989.

«Specific-site art», traducido como arte de sitio específico, es entendido como otro tipo de arte vinculado al entorno.

«Landmark», es otro término que se asocia con el tema; significa «señal fija», «punto destacado» o «edificio prominente». Se refiere, en general, a una característica geográfica notable o a una construcción, monumento o estructura resaltante.¹⁶ Esta designación se emplea comúnmente para nombrar algunos hitos ubicados tanto en el territorio como en las ciudades. En los estudios urbanos y en la geografía, «landmark» se refiere a una «señal física» que se usa como referencia dentro del territorio para ubicar, localizar u orientarse en el espacio. Es importante tener en cuenta este concepto, ya que puede aparecer de forma eventual en el contexto que aquí se aborda.

Los trabajos artísticos que intervienen en el paisaje se identifican, la mayoría de las veces, bajo la denominación *earthworks* y *land art*, ambos de interés para el presente trabajo. De esta manera, de acuerdo con G. Tiberghien, «es necesario etiquetar a los trabajos aquí presentados, «Land Art» parece la menos problemática respecto a estos dos términos».¹⁷ En el presente estudio sólo se usará la denominación «land art»,¹⁸ ya que es la que engloba en su conjunto a la mayoría de estas intervenciones en el paisaje, por lo que es la más adecuada al momento de citar a las piezas en las que está enfocada la presente investigación. Habrá que añadir que land art es el término que se hizo más popular entre la crítica y el público.

¹⁶ Landmark. (s.a). En *Wikipedia*, recuperado el 21 de julio de 2013, a las 18:36 hrs. de: <http://en.wikipedia.org/wiki/Landmark>,

¹⁷ Tiberghien, G. (1995). *Land art*. New York: Princeton Architectural Press, pág. 13.

¹⁸ Tiberghien, *op.cit.*, págs11-27.

Agrupar tal conjunto de manifestaciones artísticas bajo un mismo concepto resulta no sólo conveniente, sino que nos proporciona una idea general del tema del que se habla, ya que es el que expresa mejor la idea que se tiene respecto a su definición. En el imaginario común, el término land art nos remite de inmediato a pensar en arte y tierra. En un espectro cultural más amplio, el término se asocia directamente con la idea de arte-paisaje, donde éste último adquiere una mayor importancia cultural.

De esta manera, «más allá de las distintas valoraciones del fenómeno, la crítica estuvo de acuerdo en que el concepto estético del paisaje había ganado con el nacimiento del land art una nueva y enriquecedora dimensión».¹⁹ La aceptación y aplicación del nombre land art presupone una forma inédita de entender y valorar al paisaje, mediante la expresión de los valores plásticos y estéticos presentes en el territorio que lo enfatizan como paisaje.

IV.1.2 De *landscape art* a land art

La denominación «land art» es el apócope de «landscape art», del inglés, que significa «arte del paisaje».²⁰ El título land art, traducido al español como «arte de la tierra» o «arte terrestre», fue empleado por primera vez por Walter de María²¹ para describir a un conjunto de obras en las que había realizado intervenciones en el paisaje. En aquel momento, trabajos como los de este exponente y los de Carl Andre,²² eran difíciles de categorizar por los críticos de arte, por lo que aún no se les consideraba dentro de tal denominación.

Poco tiempo después, en el año de 1969, el concepto land art fue utilizado por Jerry Schum quien, en colaboración con Ursula Wevers, realizó un filme que tituló «Land Art». Éste fue pensado para la televisión, y desarrollado en ocho

¹⁹ Lailach, *op.cit.*, pág. 7.

²⁰ *Ibid.*, págs. 6 y 7.

²¹ Quien, como se ha visto, es un artista involucrado desde los años sesenta en otras corrientes artísticas, principalmente en el minimalismo, el arte conceptual y la instalación.

²² Es importante destacar que Carl Andre (n. Quincy, Massachussets, 1935) se distinguió en el campo del arte por haber aportado a la escultura una nueva dimensión denominada por los críticos como «aspecto clásico».

emplazamientos diversos en Francia, Holanda, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos.²³ Como el «Land Art» había superado el espacio tradicional de exhibición para socializar al arte a través de la utilización de los medios masivos de comunicación, el término fue asumido finalmente por la crítica, aunque con cierta reserva. Con esta corriente artística el paisaje alcanza una importante dimensión, y se logra, además, acercar al espectador en una localización espacial y territorial más allá de las urbes.

Existen autores como Guilles A. Tiberghien y Tonia Raquejo, quienes consideran que el término land art es apenas una aproximación para englobar a un grupo de piezas y exponentes que, a partir de la década de los sesenta, comenzaron a realizar prácticas en las que emplean al paisaje como su motivo y soporte. El land art es considerado por estos autores, como una corriente fundamentalmente de Estados Unidos²⁴ y algunos otros lugares de Europa.

IV.1.3. Hacia una descripción de land art

El land art se considera como una corriente artística contemporánea, la cual emplea al paisaje como motivo plástico y como elemento esencial dentro de la narrativa de piezas realizadas, en general, en y para entornos naturales. Se emplean materiales naturales como son el mismo suelo, rocas, masas orgánicas y agua; recursos plásticos; así como materiales introducidos en el lugar, como concreto, metal, pigmentos minerales, etc.²⁵

El paisaje es la inspiración principal de los exponentes de esta corriente artística a partir del cual surge la creación de esculturas en donde, según plantea Heizer, uno de los exponentes de esta corriente artística, «la obra de arte no se expone en el lugar: el lugar mismo es la obra de arte».²⁶ Los trabajos realizados bajo esta designación están ubicados con frecuencia en lugares abiertos y alejados de las zonas urbanas, de tal modo que son dejados al azar y a la erosión natural.

²³ Lailach, *op.cit.*, págs. 6-8.

²⁴ Raquejo, *op.cit.*, pág. 7.

²⁵ Land Art. (s.a). En Wikipedia. Recuperado el 20 de Julio de 2013, a las 18:28 hrs de: http://en.wikipedia.org/wiki/Land_Art

²⁶ Lailach, *op.cit.*, pág.

Las piezas elaboradas dentro de esta corriente son en general a escala monumental, fabricadas e «instaladas» en un lugar particular, el cual es señalado de manera previa por el artista; dicho emplazamiento puede ser de carácter efímero, temporal e incluso permanente. Cada propuesta se elabora a partir de un profundo diálogo con el lugar, desde el que se identifican las cualidades y valores del paisaje para hacerla visibles con medios plásticos. El paisaje es el lienzo sobre el cual el artista plasma su intencionalidad y lo potencia mediante la manipulación de materiales naturales o, en algunos casos, elementos artificiales y contrastantes al territorio.

Cualquier escultura ubicada en el territorio al aire libre no puede ser considerada land art, ya que las piezas de esta corriente están **realizadas especialmente para subrayar un tipo de paisaje determinado**, para ser emplazadas en un lugar específico. Las piezas son el resultado de la relación íntima con la esencia del sitio, del diálogo profundo que el artista establece con el territorio, el cual es utilizado como recurso narrativo y estético para desarrollar la obra. Se emplea a las propiedades físicas del lugar como material artístico, de tal modo que «cuando el paisaje es potenciado o subrayado por medios plásticos se dice que hay land art».²⁷

F. Careri considera que el objeto escultórico se transformó en razón de la práctica estética del andar: «el *land art* convirtió el objeto escultórico en una construcción del territorio por medio de una expansión hacia el paisaje y la arquitectura».²⁸ Esto implica que el land art, como corriente artística, ha involucrado a la escultura como a la arquitectura en la producción del objeto artístico.

²⁷ González E., N. A. (2013), *El land art y algunos de sus rasgos importantes dentro de la arquitectura del paisaje: Otras alternativas de lectura del paisaje latinoamericano* [Ponencia], pág. 8.

²⁸ Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 26.

IV.2. Surgimiento del land art

Recordemos que el land art emerge como corriente artística en los últimos años de la década de los sesenta del siglo XX. J. Maderuelo dice a propósito lo siguiente:

El descrédito de los presupuesto del vanguardismo condujo hacia la práctica de un arte que valora el proceso más que los resultados, que niega los géneros pintura y escultura, en los que se habían atrincherado las vanguardias, buscando nuevas manifestaciones y comportamientos, a la vez que los artistas pretenden escapar de los circuitos comerciales de las galerías de arte, encontrando en los espacios públicos de la ciudad y en el territorio abierto lugares idóneos para crear y mostrar sus nuevas concepciones artísticas, surgiendo así el land art.²⁹

De tal modo, los artistas dentro de esta corriente mostraron un particular interés por lo efímero, lo conceptual y lo inmenso: lo que dio paso a creaciones plásticas de carácter temporal que trascendían a la forma y a los materiales empleados, muchas veces inconmensurables.

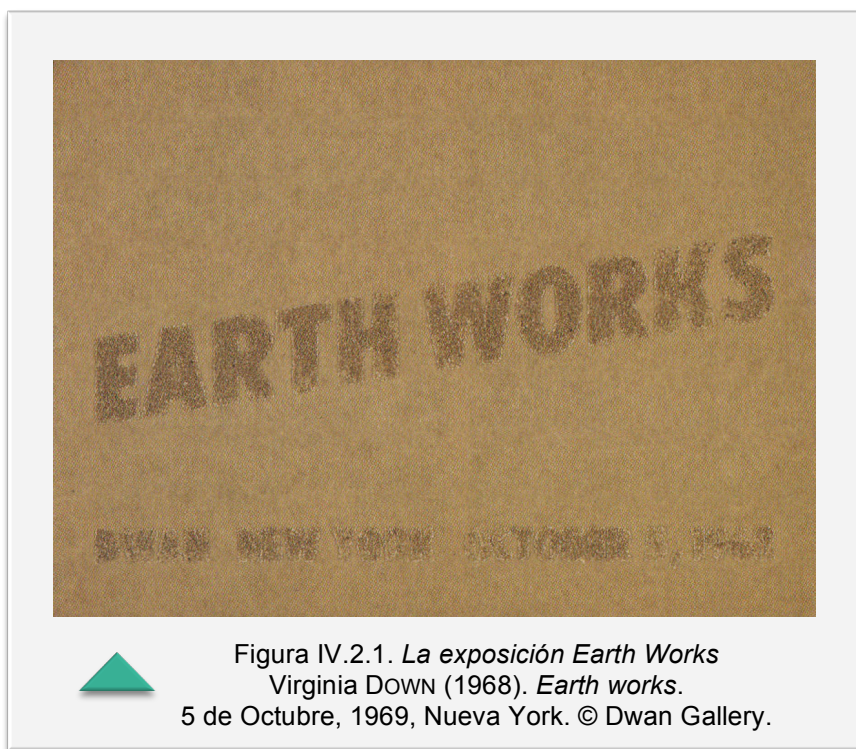
Uno de los momentos que marca el surgimiento del land art como tendencia artística, se sitúa el 5 de octubre de 1968, en Nueva York, cuando los artistas Carl Andre, Herbert Bayer, Walter de María, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, Robert Smithson y Stephen Kaltenbach, participaron en la exposición denominada «Earth Works»,³⁰ convocada por la coleccionista Virginia Dwan.

La exposición montada en Dwan Gallery se caracterizó por la aparente ausencia de piezas artísticas, es decir, no se mostraron objetos artísticos tradicionales contruidos por los artistas, sino que se expuso al paisaje tal y como es, en su estado natural, mediante el registro de los recorridos sobre mapas, dibujos, modelos y fotografías montadas en el espacio de la galería. De esta manera, el conjunto de estas piezas que revelaban la imagen de ciertos paisajes representaba la obra, puesto que

²⁹ Maderuelo, J. (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, pág. 29.

³⁰ Tiberghien, *op.cit.*, pág. 40.

ésta «es todas estas cosas a un mismo tiempo».³¹ En la figura IV.2.1, se muestra la invitación impresa a la inauguración de la exposición «Earth Works». La imagen muestra una técnica gráfico-visual que alude a los trabajos artísticos realizados con tierra que se presentaron en la misma.



El elemento común de la exposición fue la tierra, material principal con el que se dio forma a una serie de piezas inéditas, todas ellas realizadas a partir de un vínculo particular con el territorio. Las técnicas empleadas, así como las escalas inusuales en los trabajos presentados, fueron características propias del evento.³² Grace Glueck hizo una crítica muy acertada respecto a la exposición: «El medio (y el mensaje) es la propia Madre Tierra: surcada, excavada, apilada y esparcida, transportada y redondeada y

³¹ Careri, *op.cit.*, pág. 162.

³² Lailach, *op.cit.*, págs. 13-15.

dividida».³³ La exposición no sólo exploraba con la tierra como medio, sino que lograba con ello cuestionar los circuitos del arte.

Aunque todos los trabajos usaron la tierra como material plástico, hubo variaciones respecto al soporte y a la presentación. Por ejemplo *Log Piece* de Carl Andre, consistió en una secuencia fotográfica de una instalación temporal de una línea conformada por veintiún vigas de madera de entre 35 y 40 centímetros de longitud, colocadas en un pequeño bosque en Aspen, Colorado.³⁴ Para Andre, era primordial la elaboración de objetos que representaran el trayecto, capaces de ocupar el espacio expositivo –en este caso el paisaje– sin saturarlo de manera física y visual. Este último aspecto hace alusión a la autopista que Tony Smith³⁵ define en su relato, la cual es «una especie de lápiz infinito [...] un basamento sin espesor sobre el cual no descansa ninguna escultura, pero que, en ese preciso momento, define un espacio que es vivido por el espectador»,³⁶ es decir, objetos sobre los cuales sea posible andar y que permitan obtener esta experiencia estética.

La imagen de *Log Piece* fue exhibida en otras exposiciones y revistas (figura IV.2.2), y se convirtió en el punto de referencia del land art, pues representaba la síntesis de cómo una escultura puede integrarse al territorio y su contexto, por lo que se considera como una «escultura inorgánica».

Se puede identificar dos grupos de la corriente land art: el primero corresponde a los exponentes norteamericanos, quienes intervinieron en el territorio mediante acciones impositivas y transformadoras del paisaje usando medios pretenciosos. El segundo es el de los británicos, quienes hicieron un trabajo más sutil, debido a su herencia estética del jardín paisajista del siglo XVIII y a su tradición viajera. De esta manera, sus intervenciones en el espacio geográfico fueron más finas, limitándose a

³³ *Ibid.*, pág. 11.

³⁴ *Ibid.*, págs. 13-15.

³⁵ El relato se describió en el punto 3, del Capítulo III.

³⁶ Careri, *op.cit.*, pág. 122.

reordenar los materiales recogidos durante las exploraciones del lugar y haciendo registros fotográficos de estos «arreglos».³⁷



Figura IV.2.2. *La primera imagen emblemática del Land Art.*
Carl ANDRÉ, (1968). *Log Piece*. Aspen, Colorado.
Colección Marzona, Berlín. © Adam Bartos.

³⁷ Maderuelo, *op.cit.*, págs. 32-34.

IV.2.1. La galería televisiva

Cuando Jerry Schum, en colaboración con Ursula Wevers, realizan el filme «Land art», en 1969, el cual se transmitió en una televisora alemana, se puede decir que esta corriente artística se consolida dentro del arte contemporáneo. La película fue realizada para la televisión abierta, ya que Schum visualizó a este medio «como una nueva modalidad de espacio expositivo en el que se presentan obras de arte realizadas en soporte fílmico que sólo existen como tales cuando se [...] ven en un monitor».³⁸ No se trata así de una documentación o registro de performances e instalaciones en el paisaje, sino que el filme representa la pieza en sí misma.

Este filme consistió en segmentos individuales dentro de los cuales se presentaron, por separado, ocho emplazamientos diversos en Francia, Holanda, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos.³⁹ En él participaron los artistas norteamericanos Walter de María, Michael Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson, y los europeos Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan y Richard Long.

La película se propuso difundir las obras plásticas que estaban ubicadas en lugares alejados de la ciudad a un público lo más extenso posible. Como algunas de estas piezas eran de carácter efímero, su exhibición en un canal alemán de televisión abierta, resultó ser el medio preciso para lograr difundir el arte a un nivel nunca antes alcanzado (según como se muestra en la figura IV.2.3), lo que se puede interpretar como un acto de «socialización» del arte.

³⁸ (s.a). (2005). *Listos para rodar. Galería Televisiva Gerry Schum* [Programa de mano], pág. 1.

³⁹ Lailach, *op.cit.*, págs. 6-8.

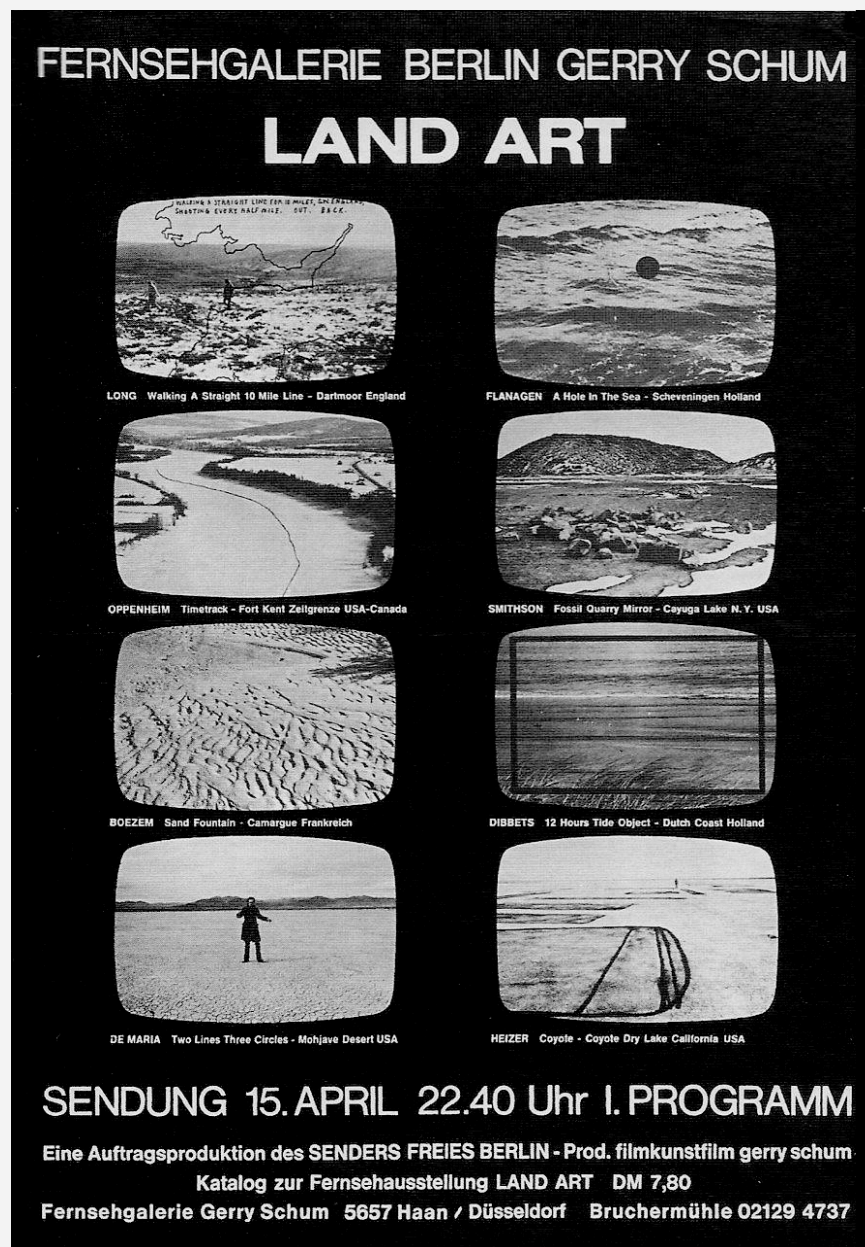


Figura IV.2.3. *La galería televisiva.*
Gerry SCHUM (1969). *Cartel de la película «Land Art».*
Berlín. © Colección Marzona, Kunstbibliothek, Staatliche Museen.

Como se trataba de un proyecto de carácter experimental en torno al paisaje, esta película se transmitió por única vez el 15 de abril de 1969 a las 22:00 horas, con una duración de 35 minutos.⁴⁰

El filme fue concebido por su director Jerry Schum como una «Galería Televisiva». El proyecto pretendía extender el espacio designado a la exposición de las piezas artísticas más allá de los lugares tradicionales como lo son las galerías, los museos, las casas y centros culturales. Esta propuesta significó un nuevo espacio inexplorado hasta ese momento por la expresión artística, la cual superó los medios convencionales de exposición y difusión del arte.

Dicha propuesta estaba planteada no como una confrontación hacia el espacio convencional que alberga al arte, sino como una postura clara y precisa que buscaba erradicar el tráfico de la producción artística en las galerías y museos. Los exponentes del land art estaban de acuerdo en que se puede comerciar con los objetos artísticos, pero no con las experiencias y sensaciones producidas en el espectador.⁴¹

Jan Dibbets, uno de los exponentes de esta corriente dentro del filme, quien presentó dentro de éste su pieza titulada *12 Hours Tide Object With Correction of Perspective*, explica el contenido ideológico del proyecto televisivo de la siguiente manera:

*Todo el asunto se ha construido específicamente para la televisión. De este modo, en el momento en que la gente sigue el proyecto por televisión, tiene (durante ese tiempo) una obra de arte original, un Dibbets original en sus casas. Cuando termina, la obra de arte deja de existir.*⁴²

⁴⁰ *Idem.* pág 7.

⁴¹ Raquejo, *op.cit.*, pág. 14

⁴² Dibbets en Lailach, *op.cit.*, pág. 6.

Lo anterior confirma la propuesta de Schum, y queda de manifiesto la esencia y la intencionalidad del proyecto televisivo: «presentar ante un público lo más amplio posible las tendencias actuales en el ámbito artístico internacional».⁴³

La etapa más significativa de esta corriente abarca desde el año 1968 hasta 1989. Sin embargo, en la actualidad existen todavía algunos emplazamientos de carácter permanente que siguen activos y en proceso de «creación», como es el caso de *Roden Crater*, de James Turrell, creado en 1974.

El período antes mencionado es el punto de partida para desarrollar nuestro análisis de esta corriente. Recorreremos, de esta manera, diversas intervenciones que representan de forma concreta y genuina la naturaleza del land art, en los diferentes tipos de paisaje.

Dichas obras están ligadas de manera íntima a la sociedad y economía de su contexto propio, el cual las vincula y les proporciona características en común. T. Raquejo dice al respecto: «Land Art no es [...] un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos».⁴⁴ De esta manera, es pertinente hacer la aclaración de que el título de land art es sólo un apoyo para agrupar a esta caravana de manifestaciones artísticas que se acercan al paisaje, sobre lo cual la autora también dice lo siguiente:

*...comprender que la categorización del arte en estilos y movimientos es una ficción en la historia del arte actual, y que la terminología es sólo un nombre que no denomina, sino que únicamente nos permite agrupar a un conjunto de obras en un contexto donde se desarrolla una serie de incidencias que las relacionan.*⁴⁵

Lo anterior nos remite así, a diversas formas de abordar el land art.

⁴³ Lailach, *op.cit.*, pág. 8.

⁴⁴ Raquejo, T., *op.cit.*, donde además enuncia tres categorías de ésta actividad artística. Pag.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 7.

IV.3. Caracterización del land art

En el presente apartado se analizan los elementos fundamentales de las propuestas del land art: la noción e intencionalidad de las intervenciones; la elección del lugar; el significado de los emplazamientos; y la relación entre el sitio y el espectador generada a partir de la pieza.

Las manifestaciones plásticas de esta corriente se basan sobre todo en el diálogo con el lugar –con la naturaleza y el territorio–, el cual se vuelve el medio de investigación para definir los elementos y cualidades que se harán visibles ante el espectador dentro de su experiencia estética. El primer aspecto que hemos de resaltar sobre esta corriente, de la cual se habló en el capítulo anterior, es la forma no antropomorfizada o escultura en el campo expandido. Careri argumenta al respecto de la siguiente manera:

El land art no tiende al modelado de objetos grandes o pequeños en el espacio abierto, sino a la transformación física del territorio, al uso de los medios y las técnicas de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza para la creación de grandes paisajes artificiales.¹

El land art interviene directamente en el paisaje combinando los recursos plásticos de la escultura y la arquitectura, para construir una pieza de carácter simbólico cuya permanencia es corta, la mayoría de las veces efímera. Esta corriente artística busca, de esta manera, una experiencia estética más que una conquista del espacio geográfico.

Por otro lado, existen dos características predominantes dentro del land art: el carácter procesual de la pieza, y la necesidad de una condición activa y reflexiva por parte del espectador ante esta misma. El carácter procesual se implementa a través del registro visual y audiovisual, método fidedigno para testimoniar el desarrollo de los

¹ Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 142.

emplazamientos. Para los exponentes de esta corriente, lo importante del objeto artístico está en mostrar el proceso de realización; así como en la relación que surge entre la pieza y el sujeto, es decir, las percepciones e ideas que se adquieren respecto a la realidad a través de la práctica estética.

Aunque el land art no planteó por escrito ninguna clase de manifiesto, se puede decir que, de manera tácita, algunos de sus exponentes formularon los fundamentos de esta forma de expresión mediante ensayos, como los de Morris y Smithson, unos de sus máximos exponentes. En su ensayo *Antiform* (1968), Morris deja claro que dentro de esta nueva forma de arte se toman en consideración las cualidades naturales de los materiales, ya que cualquier modificación o alteración formal de ellos implica, desde su punto de vista, un procedimiento impropio, intrusivo e invasivo:

Un orden, cualquier orden, funciona más allá de lo físico [...] Las consideraciones sobre el orden son necesariamente casuales, imprecisas y carentes de énfasis. El apilamiento aleatorio, el amontonamiento descuidado, la suspensión, todo ello dota al material de forma pasajera [...] La desconexión con formas duraderas preconcebidas y un orden para las cosas constituye una declaración positiva.²

En otro sentido, en su ensayo *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), Smithson se enfoca en el concepto de no-emplazamiento, el cual denominó como *nonsite*. Este concepto se evocó en relación a las piezas que el mismo autor desarrolló dentro de espacios tanto abiertos como cerrados, en los cuales construyó recipientes³ que contenían materiales combinados con escritos, dibujos, fotografías, etc. Estas piezas se conocieron como *indoor earthworks* –obras de tierra interior–, realizadas con la intencionalidad de reflejar la sintaxis paradójica de tal neologismo.

² Lailach, M. (2005). *Land Art*. Köln: Taschen, pág. 10.

³ Estos contenedores realizados por Smithson, eran «cajas» de diversas formas geométricas, regulares e irregulares, por lo general, fabricadas en materiales maderables, aglomerados o metálicos.

He diseñado el no-emplazamiento, lo que en un sentido físico contienen el trastocamiento del emplazamiento. El contenedor es en cierto modo un fragmento en sí mismo, algo que podríamos llamar un mapa tridimensional.⁴

Este tipo de propuesta puede ser revalorada dentro la arquitectura del paisaje (de modo formal y estético), como un tipo de integración plástica al entorno paisajístico. Los no-emplazamientos, al ser una síntesis de un territorio enmarcado o contenido dentro de un recipiente, se construyen mediante elementos funcionales que remiten a los componentes de la naturaleza en los espacios abiertos, por ejemplo, objetos que aluden a la tierra como macetas, jardineras, parterres, etc.; o al agua, como fuentes, espejos de agua, canales, etc.

En efecto, la idea de representar al territorio dentro de «recipientes» es una alusión plástica a la naturaleza dentro de la metáfora de un «mapa tridimensional» acotado, tal metáfora, de algún modo está presente en toda enmarcación territorial que se desarrolla dentro de los proyectos de arquitectura del paisaje. Lo que habría que replantear aquí, para la arquitectura del paisaje, es que la intencionalidad de tal abstracción detona los fines éticos y estéticos de la pieza. Algunas de las diferencias a reconocer están en el modo operativo de cada una de las disciplinas, habría que preguntarse si en la arquitectura del paisaje se piensa en reacomodar fragmentos del territorio para desplegarlo o para ejercer algún tipo de orden sobre este, y como consecuencia sobre sus ocupantes.

El tema del tiempo es una de las características discursivas dentro de esta corriente artística. Es fundamental decir que la forma artística comienza por la organización del espacio, pero que ha de ser comprendida como la organización del tiempo, puesto que éste es su sentido final. El enfoque de M. Seel al respecto, hace evidente esta condición de la forma artística, la cual responde a la lógica del ordenamiento temporal:

⁴ Lailach, *op.cit.*, pág. 10.

*[...] no sería el espacio, sino el tiempo lo principal de toda forma estética o artística. [...] Pues las formas artísticas no están en general para crear espacios, por lo menos no en un sentido literal, sino para dar tiempo, y ello en un sentido completamente literal. El sentido de la forma es el tiempo.*⁵

Los exponentes del land art intervienen en el espacio mediante la colocación de objetos, con lo cual se provee de tiempo a este espacio a partir de la relación sujeto-objeto. De este modo, el espectador, a través de la experiencia estética, puede recrear un lugar que fue interpretado inicialmente por el artista, y modificado por su intencionalidad estética. Las formas artísticas en las cuales se apoya esta corriente nos facilitan otros tiempos, lo cual da el sentido de su forma. El tiempo, a su vez, es el que nos permite experimentar la forma, al envolvernos en el ritmo de sus figuras. El artista desarrolla formas sobre los materiales a través de los medios que domina, y toma al paisaje como lienzo, sobre el que traza abstracciones subjetivas del cosmos para posibilitar al espectador la sensación de que hay tiempo presente para contemplar.

El interés por el tema del tiempo de los exponentes de esta corriente estuvo también asociado al fenómeno de entropía o «dispersión energética».⁶ Smithsonian escribió un artículo bajo el título de *Entropy and the New Monuments*⁷, en el cual hace alusión al segundo principio de la termodinámica el cual establece que «en un estado de equilibrio, los valores que toman los parámetros característicos de un sistema termodinámico cerrado son tales que maximizan el valor de una cierta magnitud que está en función de dichos parámetros, llamada **entropía**».⁸ Esta ley indica un proceso de equilibrio térmico, el cual se extiende conforme al aumento de energía, ya que «cuanto más extremas son las temperaturas, más energía se produce, pero también más entropía»⁹.

⁵ Seel, en Maderuelo, J. (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, pág. 44.

⁶ Así mencionada por Careri, op.cit., pág. 170.

⁷ Entropía y los nuevos monumentos, en nuestro idioma; recuperado el miércoles 7 de mayo de 2014, a las 12:33 hrs. de: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm; consultado

⁸ Segundo principio de la termodinámica. En *Wikipedia*. Recuperado el miércoles 7 de mayo de 2014, a las 12:40 hrs. de http://es.wikipedia.org/wiki/Segundo_principio_de_la_termodinámica.

⁹ Raquejo, G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea, pág. 45.

De este modo, Smithson asoció este fenómeno de la termodinámica al proceso del tiempo implícito en el desarrollo de las culturas, por lo que logró apropiarse del discurso antropológico de Lévi-Strauss, cuando se refería a la entropía cultural como una especie de «desgaste de los sistemas culturales»,¹⁰ lo cual se sintetizó en el neologismo propuesto por este antropólogo, denominado como *entropología*.

En los trabajos de Smithson se ve reflejado este concepto cuando expone la problemática de las llamadas «culturas calientes», cuyo avanzado desarrollo, es decir, su sobrecalentamiento, causa su desintegración: «cuanto más compleja es la organización de una sociedad, mayor es la cantidad de entropía que produce. [...] mayor será su predisposición a la desintegración».¹¹ Es por ello que varios de los exponentes de esta corriente artística se sintieron atraídos por la plástica de las culturas primigenias, a modo de «rescatarlas» de modo simbólico, por medio del conocimiento de nuestros orígenes y de los caminos para volver a ellos. Es una batalla, que lejos de ser nostálgica o romántica, se lleva a cabo desde el interior del sistema, a través del arte como labor social.

Impulsados por el interés de la complejidad entrópica de las culturas, se comenzó a explorar las zonas perimetrales de las ciudades, al percibir que «la periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y de la cultura».¹² Estos lugares, que bien pueden ser *no-lugares*, representan un territorio olvidado por el tiempo que, al permanecer en este rezago temporal –donde no hay pasado, presente o futuro–, expresan diversas eventualidades congeladas «situadas entre la ciencia-ficción y los albores de la humanidad; unos fragmentos de tiempo que se depositan en la realidad suburbana».¹³

De acuerdo con Careri, estos lugares situados en el perímetro de las urbes se definen como:

¹⁰ Raquejo, *op.cit.*, pág. 45.

¹¹ Careri, *op.cit.*, pág. 172.

¹² *Ibid.*, pág. 168.

¹³ *Idem.*

*Las zonas abandonadas condenadas al olvido de los paisajes entrópicos, unos territorios en los que se percibe el carácter transitorio de la materia, del tiempo y del espacio [...] un estado salvaje híbrido, ambiguo y antropizado, que escapa al control humano para poder ser absorbido por la naturaleza.*¹⁴

He aquí la importancia de comprender cómo los territorios pueden ser o no paisajes entrópicos, y cómo para algunos de los *landartistas* estas percepciones representan el punto de partida para resignificar estos lugares.

Por otro lado, algunos de los exponentes de esta corriente, como son Walter de María, Jan Dibbets, Nancy Holt y Robert Morris coincidían en que el elemento fundamental para desarrollar las propuestas era el lugar, ya que sin éste no hay obra; lo importante es que su intervención muestre la esencia, la materialidad y hasta el entorno del lugar. Esta postura se puede condensar en una de las frases de Goldsworthy que dice «la obra es el lugar».

Este aspecto evoca lo que en la biología y geografía se conoce como *transecto*, es decir, «el trayecto a lo largo del cual se realizan las observaciones o se toman las muestras para un proyecto científico o de investigación»;¹⁵ en el cual se expresan valores específicos como resultado del estudio de algunas de las características de un lugar.

Respecto a la actitud dinámica por parte del espectador hemos de recordar que, en el arte contemporáneo, se retoman aspectos del teatro dentro de la escultura, en donde el sujeto se convierte en el centro y eje directriz del objeto artístico. Esta es una característica esencial del land art. Raquejo al respecto dice lo siguiente:

La vida, como el arte, no es un instante, es un proceso. Este proceso exige al observador una participación activa, por eso ahora ya no puede limitarse a contemplar la obra pasivamente, ya que no la puede abarcar con su mirada de un solo golpe de vista

¹⁴ Careri, *op.cit.*, pág. 174.

¹⁵ Transecto. En *Wiktionary*. Recuperado el 15 de septiembre de 2013, a las 18:59 hrs., de: <http://es.wiktionary.org/wiki/transecto>,

*ni desde una posición fija; ahora tiene que recorrerla. Le exige, pues, que se mueva y altere sus puntos de vista, pero también que se transforme en ese recorrido, es decir, que tenga la capacidad de verse a sí mismo, o mejor, de constatar que su sistema perceptivo no es sino un instrumento que determina la realidad que ve y conoce.*¹⁶

A partir de este enfoque, se puede comprender la importancia de la implicación del sujeto en las piezas del land art, así como la cualidad temporal inherente a estas propuestas. El observador puede «construir una realidad» porque dentro de estos emplazamientos, el lugar se ha dotado de tiempo para que el sujeto pueda suceder en relación con la intervención paisajística. En la actualidad, el arte consiste en que el individuo experimente su naturaleza humana a través de este mismo.

Para que esta relación activa sujeto-objeto tenga lugar, es necesario la creación de escenarios de gran magnitud espacial, la mayoría de las veces, de modo que algunos de los trabajos de esta corriente artística se definen por su monumentalidad. Los proyectos realizados por Christo & Jeanne Claude son un nítido ejemplo de ello, ya que están desarrollados con una singularidad ambición en cuanto al abarcamiento del territorio, lo cual se ve plasmado en cada una de sus intervenciones en el paisaje natural y urbano. Esto ha hecho que sus instalaciones posean un lenguaje propio y distintivo, pues éstas se destacan dentro de todo el conjunto de propuestas que abarcan la corriente artística. Su técnica está basada en la utilización de textiles como elemento plástico que envuelve técnicamente «todo» (árboles, arrecifes, edificios, etc.), y con el que crean marcas, líneas y bordes en la extensión de ciertos paisajes. Esta acción, los artistas la justifican de la siguiente manera: «todo lo que está tapado recibe una atención que jamás recibiría de no estar cubierto».¹⁷ Un lugar, al ser «cubierto», se convierte en sitio, y con ello puede ser destacado, subrayado, ante la percepción del espectador.

Aquí cabe señalar la cualidad efímera de las propuestas del land art en relación con las de la arquitectura del paisaje. Normalmente, se piensa que lo efímero no es un

¹⁶ Raquejo, *op.cit.*, pág. 61.

¹⁷ Lailach, *op.cit.*, pág. 32.

rasgo característico de los proyectos realizados dentro de la arquitectura del paisaje, sin embargo, habría que empezar a tomar en cuenta la propiedad «fugaz» de los elementos naturales que se integran a las construcciones paisajísticas, como son los vegetales y los minerales. Estos son mutantes y perecederos por más que se intente vigilar su permanencia. Las formas de «vida» de las plazas, paseos, jardines, etc., tienen una condición pasajera. Puesto que todo cambia y se transforma, habría que reflexionar en los medios para realizar propuestas arquitectónicas en el paisaje que se acoplen de una forma más intuitiva a estos cambios. No todo lo que se construye tiene que permanecer de manera física, se cuenta con el recurso de la memoria, la cual se nutre de las experiencias en contacto con cada lugar. Los componentes del paisaje sólo pueden perpetuarse a través de los recuerdos. El paisaje dura un instante, y se hace eterno únicamente a través de la memoria colectiva.

Dentro del trabajo de exponentes como Holt y Heizer, pero sobre todo en el de Morris y Smithson, se considera al tiempo desde una perspectiva *kubleriana*.¹⁸ Analicemos este aspecto. Kubler propone una singular manera de comprender la historia del arte, en la que éste cobra una postura privilegiada dentro del sistema de las cosas, ya que a través de las formas artísticas se puede percibir el universo desde diferentes enfoques, en donde resalta el tiempo *topológico*, el cual se diferencia del biológico y del cronológico. Kubler afirma que «hay objetos originales que resultan de las conexiones que en un momento dado establece el hombre con su entorno, que pueden generar réplicas»,¹⁹ las cuales denomina como *secuencias*. Estas secuencias son las que aparecen representadas dentro de las piezas de estos exponentes, de modo que simbolizan necesidades concretas y las etapas progresivas para satisfacerlas.

¹⁸ Kubler (1962). *La configuración del tiempo*, pág. 37. Citado en Raquejo, *op.cit.*, y en Tiberghien, G. (1995). *Land art*. New York: Princeton Architectural Press, págs. 131, 225.

¹⁹ Raquejo, *op.cit.*, pág. 38.

En su libro *Configuración del Tiempo*, Kubler también realiza una valoración particular respecto al comportamiento del arte:

*[...] por una parte, como si fuese una materia que viaja entrando y saliendo por agujeros negros a través del universo estelar y, por otra, como un fenómeno que no puede definirse ni en términos casuales ni objetuales, sino más bien en términos experimentales.*²⁰

Los exponentes del land art, tales como Aycck, Fleishner, y principalmente Smithson, abstraen esta idea en sus propuestas plásticas a través de la forma espiral o laberíntica. Para Smithson, la obra artística debía ser libre del tiempo absoluto para poder ejercer su capacidad de expandirse en un tiempo relativo frente a la percepción del sujeto, y poder diluir tanto la perspectiva única de la geometría euclidiana, así como su auto-concepción unitaria. Este aspecto se ve reflejado en su pieza *Spiral Jetty*, como veremos más adelante.

G. Tiberghien considera al respecto que la sensibilidad de varios de los artistas de este período estuvo fascinada por la «instantánea» dimensión del tiempo, la cual estuvo relacionada, a su vez, con su atracción por la *ficticia* dimensión de la realidad. El interés en el proceso, el fluir, el pasaje e irreversibilidad del tiempo se acoplaba con su deseo de atravesar el tiempo continuo y explorar su otro lado.²¹

La noción de tiempo-espacio y la del sujeto adquieren dimensiones más amplias dentro del land art lo cual permite, a través de las obras, que el espectador experimente un espacio libre de las sujeciones cartesianas y euclidianas, a través de la exploración del tiempo cíclico. El sujeto puede experimentar entonces su desdoblamiento, tal como se señalaba en la teoría de la *Relatividad*, según hemos visto en el capítulo III:

²⁰ Raquejo, *op.cit.*, págs. 56-57.

²¹ Tiberghien, *op.cit.*, pág. 132. Traducción propia.

[...] para los artistas del land art, la escultura tiene poco que ver con el resultado que se percibe. [...] La obra es un proceso interminable donde se combina todo: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista y todo lo que allí y en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual. [...] por ello, su espacio ya no es representado, sino experimentado. [...] donde el pretérito y el futuro como proyecciones egocéntricas no tiene razón de ser.²²

IV.3.1. Evocaciones ancestrales

Como vimos en el capítulo anterior, existen propuestas del land art que se sustentan en la evocación de las culturas primigenias y sus intervenciones realizadas al aire libre. Raquejo dice al respecto que «al igual que las obras realizadas por los hombres prehistóricos, las del land arte poseen un aspecto casi ancestral».²³ Este acercamiento no es una mera coincidencia: los exponentes se remontan a este periodo, de manera reflexiva e intencional, para expresar modelos de conductas atribuidas a un simbolismo mítico. En efecto, los trabajos del land art recuperan el contenido simbólico que se reveló en investigaciones antropológicas y estructuralistas²⁴ llevadas a cabo en esta época.

Ejemplo de ello son las investigaciones y publicaciones realizadas por Lévi-Strauss, tales como *El pensamiento Salvaje* (1961) y *Mito y significado* (1972).²⁵ De acuerdo con Raquejo, al hacer una reflexión respecto a las ideas planteadas por dicho antropólogo, el avance tecnológico de las culturas implica un acercamiento hacia las culturas antiguas, a modo de comprender su ideología y cosmovisión, ya que «cuanto más avanza la sociedad tecnológica de nuestro tiempo tanto más capaces somos de entender el pensamiento del hombre primitivo».²⁶ Dentro de este mismo enfoque, se retoman aspectos complejos asociados con el tiempo cíclico, por lo tanto el land art,

²² Raquejo, *op.cit.*, pág. 65.

²³ Raquejo, *op.cit.*, pág. 19.

²⁴ De acuerdo con el enfoque Tiberghien, *op.cit.*, pág 225, al referirse a la ola del estructuralismo.

²⁵ Ambas obras son citadas como ejemplo dentro del estudio de Raquejo, *op.cit.*, pág. 19. En Tiberghien, *op.cit.*, pág. 214.se menciona *El Pensamiento Salvaje*.

²⁶ Raquejo, *op.cit.*, pág. 19.

con la influencia de esta forma de pensamiento, trata de expresar el tiempo mediante abstracciones plásticas.

Dicho de otro modo, los exponentes del land art se acercan «antropológicamente» al territorio que intervendrán, el cual es el material que será interpretado de manera plástica, ya que «a través de su relación con la naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos».²⁷

Para Tiberghien existe una relación básicamente plástica entre el arte escultórico primitivo y los trabajos del land art, ya que «el tamaño y la masa de los trabajos primitivos ejercen una fuerte influencia en ellos, más allá de su vocabulario formal expresado a través de su brutalidad».²⁸ Esta inspiración surge de los menhires y las construcciones megalíticas, de las líneas de Nazca en Perú, así como de los grabados sobre rocas. De acuerdo con Kubler «ningún acto es completamente nuevo [...] los artistas han preferido repetir el pasado más que alejarse de él».²⁹ De este modo, los exponentes del land art se interesan por el carácter formal de estas manifestaciones antiguas, así como por el tiempo cíclico presente en las eras geo-antropológicas de la Tierra. De acuerdo con ello, Heizer declara: «Más que innovar, [...] deseo que mi obra vaya hacia atrás hasta fundirse con el pasado».³⁰ Un pasado que de alguna manera, nos conecta con el tiempo presente en el cual transcurrimos y sucedemos como individuos y como cultura; se trata de un *tiempo ahistórico* que, según Raquejo, permite a estos artistas actuar lúdicamente dentro de las fronteras temporales del pasado, presente y futuro.

En las intervenciones en el paisaje realizadas por Long se puede apreciar ciertos rasgos formales que evocan este carácter ancestral, al retomar conceptos de las construcciones monolíticas, como *Stonehenge*. Piezas como *Hilltop Stones* (1972), *Stones in Nepal* (1975) y *Stones in Pyrenees* (1986) representan, en su aspecto formal,

²⁷ *Ibid.*, pág. 30.

²⁸ Tiberghien, *op.cit.*, pág. 225; traducción propia.

²⁹ Raquejo, *op.cit.*, pág. 39.

³⁰ *Idem.*

una imagen que remite al megalitismo primitivo. Dentro de estas piezas se puede identificar la voluntad estética de su creador quien reordenó la naturaleza a partir de materiales inorgánicos encontrados en la exploración del lugar. Este rasgo, de modo paradójico, habla también del respeto por la esencia del territorio, según como se muestra en la figura IV.3.1. Long recurre a un «proceso mediante el cual la metáfora se transforma en naturaleza».³¹ Estas modificaciones hechas en el paisaje aluden a las realizadas por los hombres primitivos cuando dejaban señales como medio de comunicación.³²



Figura IV.3.1. *La relación entre el megalitismo y algunos de los trabajos del land art.*

Richard LONG (1986). *Stones in Pyrenees*.
Nueva York. © James Cohan Gallery.

³¹ *Ibid.*, pág. 21.

³² Hemos de recordar que, hasta el momento, se cuenta con escasa información respecto al sentido último de estas manifestaciones antiguas. Los exponentes del land art retoman básicamente el aspecto formal y espacial de estas construcciones e intervenciones, como una reminiscencia dentro de sus piezas.

Quizá el punto de similitud más importante entre el land art y las esculturas monolíticas de la prehistoria sea la carencia de márgenes físicos y espaciales. Ambas se desarrollan plenamente en el territorio bajo una proyección multifocal, puesto que «el espacio del hombre primitivo, al igual que el del arte actual, carece de marco y tiene una libertad de dirección absoluta».³³

Es importante mencionar que, de acuerdo con Careri, el menhir posee un valor esencial dentro de la arquitectura, la escultura y el paisaje, pues contiene a estos tres dentro de sí mismo. De esta manera, «se comprende por qué la escultura minimalista, con el fin de reapropiarse del espacio arquitectónico, se ha confrontado de nuevo con el menhir para luego tomar la dirección del *land art*».³⁴

El lenguaje del land art está configurado, en gran medida, a través de la reapropiación de algunos de los componentes del lenguaje formal del hombre primitivo. Raquejo nos dice al respecto:

*[...] el carácter abstracto de estas manifestaciones no debe entenderse carente de significado, más bien al contrario: los artistas reescriben los mismos signos en lugares similares en los que escribieron nuestros antepasados, de la misma manera que los pintores del paleolítico pintaban una y otra vez los mismos motivos encima de los animales ya ejecutados para superponer el tiempo de antes y del ahora en el ritual que precedía a la caza.*³⁵

La obra de Long expresa estos elementos prehistóricos a través de líneas, círculos, huellas, los cuales son trazados sobre el territorio que recorre y explora, a modo de configurar capas geográficas e históricas que queden grabadas de manera física y simbólica en el paisaje. Esto nos habla de un trabajo auto-psicoanalítico intencional por parte de los exponentes de esta corriente: a partir de una «arqueología mental», los exponentes se permiten hacer contacto con lo esencial de los estratos

³³ Raquejo, *op.cit.*, pág. 20; al plantear sus conclusiones respecto a la postura de Giedon. (1961). *Los comienzos del arte*.

³⁴ Careri, *op. cit.*, pág. 136.

³⁵ Raquejo, *op.cit.*, pág. 24.

culturales del mundo a través de ellos mismos, es decir, desde la acción que ejecutan en el momento presente. Los exponentes llevan a cabo una lectura del lugar mediante la cual perciben e identifican momentos históricos que configuran como palimpsestos o arqueologías mentales, los cuales se inscriben en la geografía de la psique y se abstraen en formas grabadas sobre el paisaje.

En intervenciones como *A Line Made by Walking England* (1967); *Mile Long Drawing* (1968); *Three Works* (1971); *A Line in Ireland 1974* (1974) por citar algunas de las primeras piezas realizadas dentro de su trayectoria, se muestran estas abstracciones psico-geográficas del discurrir del tiempo, lenguaje propio de su obra en el territorio alrededor de todo el mundo. Respecto a estas geometrías trazadas en el paisaje «la línea recta en el arte primitivo nos remite a la representación del tiempo, mientras que la circunferencia a la representación del espacio».³⁶

Las intervenciones en el paisaje realizadas por Long reflejan una forma de ver más instintiva y básica, la cual seguramente pusieron en práctica las culturas arcaicas. Sus trazos realizados sobre el terreno representan una guía visual que permite al espectador recorrer el lugar tal como él lo hizo; estas líneas «constituyen una especie de vector para la mirada, marcando a la vez el punto desde el que se dirige la mirada y el punto hacia el que ésta se orienta».³⁷ Por esta razón, muchas de sus piezas se han relacionado con las *Líneas de Nazca*, realizadas en el desierto del Perú, entre el año 650 y 400 a.C.

Otro proyecto con la misma afinidad, es *Observatory*, realizado por Morris, en Ijmuiden, Países Bajos, en 1971.³⁸ Esta intervención en el paisaje consiste en el emplazamiento de un «observatorio», construido a base de tierra, hierba, madera, acero, granito y agua; materiales con los cuales se configura un montículo circular de 91 metros de diámetro. La intencionalidad de Morris fue situar esta pieza sobre la

³⁶ Raquejo, *op. cit.*, pág. 25, al hacer alusión a lo planteado por Giedon,

³⁷ Tiberghien, en Maderuelo, *op.cit.*, pág. 184.

³⁸ Intervención temporal que permaneció en su sitio original durante un año, y desde 1977, en Costeujk Flevoland, Países Bajos, vease a Raquejo, *op. cit.*, pág. 39.

delgada línea que separa –o bien, que une– a la arquitectura de la escultura, a partir de la relación del ser humano con el paisaje, implícita en el acto de observar, de contemplar. A su vez, este espacio circular posee una orientación *axial*, para originar una impresión de movimiento en el espectador a través de las vistas interiores y exteriores tal como sucede, según su autor, en los observatorios antiguos:

*[...] El enfoque temporal de la obra, el énfasis de los cuatro amaneceres que marcan los cuatro cambios de estación, hacen de ella algo más que una simple estructura espacial y decorativa [...] La obra proporciona una experiencia física para el cuerpo humano en movimiento.*³⁹

Esta experiencia de movimiento a la que se refiere Morris sugiere la marcación de «un tiempo cíclico fuera del devenir histórico, que permite al individuo cuestionarse a la idea de progreso y avance como única dirección que nos lleva hacia el futuro»,⁴⁰ puesto que, como se ha visto, el tiempo no es ni lineal, ni vertical, por lo tanto, la evolución de la humanidad puede replantearse a partir de las reflexiones producidas dentro de nuevas experiencias estéticas a través de las propuestas del land art.

Digamos a modo de conclusión de este punto que los exponentes del land art se apropian del espacio para alcanzar un ambiente primitivo, lo cual alude a una antropización de un paisaje arcaico: «la Tierra de los *landartistas* se esculpe, se dibuja, se recorta, se excava, se revuelve, se empaqueta, se vive y se recorre de nuevo por medio de los signos arquetípicos del pensamiento humano. Con el *land art* asistimos a un deliberado *retorno al neolítico*».⁴¹

IV.3.1.1. El territorio *ritualizado*

A propósito de las escrituras del tiempo-espacio dentro del paisaje realizadas a través del land art, Raquejo alude a las relaciones sexuales que existen entre los elementos del ecosistema, tales como la fertilidad, la reproducción, la gestación, el nacimiento, etc.

³⁹ De acuerdo con Morris, al describir su pieza. Véase a Lailach, *op.cit.*, pag. 78.

⁴⁰ Raquejo, *op.cit.*, pág. 41.

⁴¹ Careri, *op.cit.*, pág. 142.

La autora denomina estos rasgos como *sexualización del territorio*, la cual «deriva de la noción anímica con la que el hombre prehistórico entendía la naturaleza, y fue éste, precisamente, uno de los aspectos que más llamó la atención al land art»,⁴² al materializarse a través del concepto de «Madre Tierra». Artistas como Oppenheim, Metson, Pierce y Mendieta retoman esta idea en su obra por medio de una *ritualización*, la cual «transforma la naturaleza en un espacio de experimentación personal y de transformación, lo que constituye la actividad creadora, y no el objeto, casi siempre efímero, que de ella se deriva».⁴³ Para estos exponentes lo esencial es la experiencia que surge al interactuar directamente con el territorio; cuerpo a cuerpo, la tierra y el humano establecen un contacto físico que permite dialogar sobre la fertilidad y sus elementos. Es por ello que algunos de estos trabajos se asocian no sólo con la plataforma de la performática, sino con el *body art*, entendido a éste como el arte del cuerpo.

Esta *sexualización del territorio* da pie a una polémica escandalosa en torno al land art. Se llegó a considerar que al excavar, penetrar y enterrar de manera agresiva sobre la superficie terrestre, el movimiento estaba «violando» a la Madre Tierra. Sin embargo, a través de estas «violaciones» no sólo se hacían visibles los lugares en los cuales se trabaja, sino que también se comunicaba su espíritu y su esencia. Ante estas actitudes machistas practicadas dentro del espacio geográfico, como las consideraba el crítico Shepard, florece el feminismo de exponentes artistas de esta corriente como contrapunto, ya que se admite que «en la tradición occidental, la naturaleza occidental siempre ha estado asociada a la mujer, mientras que la cultura lo ha estado al hombre».⁴⁴ Más allá de representar una lucha de sexos reflejada en las intervenciones realizadas sobre el «cuerpo» de la naturaleza, el land art permitió que se desplegara una igualdad de géneros, no como sinónimo de homogeneidad, sino como un ejercicio

⁴² Raquejo, *op.cit.*, págs. 25-26.

⁴³ *Ibid.*, pág. 27.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 30. Al hacer referencia a la crítica realizada por Lippard, quien estaba a favor del land art, y sobre todo de la influencia femenina en esta corriente.

de expresión en donde no hay inferiores o superiores, sólo seres que comunican sus ideas a partir de estas manifestaciones.

El trabajo desarrollado por Mendieta refleja con gran fuerza esta filosofía del «cuerpo a cuerpo», como es el caso de sus *Sandwomen* (1983). Para esta artista «la tierra era un cuerpo vivo con el que deseaba fundirse». ⁴⁵ Este deseo lo lleva a cabo mediante este conjunto de intervenciones que representan trazos grabados sobre la tierra, metáfora de los ciclos femeninos, la ovulación, la fertilidad; según como se muestra en la figura IV.3.2.



Raquejo interpreta el trabajo de Mendieta de la manera siguiente:

Estas propuestas, que están a caballo entre el arte y la vida, lo artificial y lo natural, la intervención en el paisaje y el body art, entre el land art y el arte de acción, muestran,

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 33.

*en definitiva, el deseo de superponer su cuerpo, es decir, su existencia en el presente, a la experiencia de lo ancestral.*⁴⁶

Tanto en las obras de Holt, Miss y Mendieta, como en las de Long, Smithson, Morris, Heizer, Oppenheim, principalmente, se hacen evocaciones ancestrales mediante un lenguaje formal ligado al respeto por la naturaleza. En estas obras se revela una dualidad de posturas: la penetración de la Madre Tierra, traducida como la conquista simbólica del espacio geográfico, y como la construcción de la cultura asociada al género masculino. Y en otro sentido, la fertilidad de la Madre Tierra, simbolizada por la intervención del territorio a través de su re-significación, la cual se expresa a través de una amalgama de dos cuerpos, el terrestre y el humano. Se trata de esta manera de una apropiación simbólica del territorio, respecto a la cual Heidegger dice lo siguiente:

*El juego mutuo del arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paraje. Y así, el arte como escultura no sería una conquista alguna del espacio [...] La escultura sería la encarnación de los lugares.*⁴⁷

De esta manera, se puede afirmar que el land art hace una verdadera encarnación de los lugares, del paisaje en sí. Este punto nos lleva a reflexionar sobre la actitud «conquistadora», la cual, muchas de las veces, se ve reflejada en los proyectos de arquitectura del paisaje. Habría que preguntarse entonces si el motivo inicial es o no una conquista del espacio, y si la intención final es o no el control de este mismo, y con ello, el de sus ocupantes. Es indispensable responder a estas cuestiones, y tomar consciencia y responsabilidad de acuerdo a ello.

IV.3.2. Relatos de la naturaleza del lugar

El land art es una de las formas artísticas que permite comunicar al ser humano el sentido profundo del territorio, el cual es extenso, variado, colorido, desolador, bello y hasta sublime. De acuerdo con la percepción que tiene de cada lugar, el artista plantea

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Heidegger (1969), *El arte y el espacio*, ensayo citado en Raquejo, *op.cit.*, pág.69.

y expone sus ideas para resaltar las características y cualidades propias del sitio donde emplaza la pieza. Lo que Smithson explica de la siguiente manera:

*[...] se trata de leer el lugar como un texto, pues la investigación de un lugar específico consiste en extraer conceptos de los datos sensoriales existentes a través de percepciones directas. [...] Uno no impone el lugar, más bien lo expone, es decir lo hace legible.*⁴⁸

De tal modo, para los exponentes de esta corriente, intervenir en el paisaje consiste en escribir sobre éste por medio de signos de puntuación que marquen intervalos, pausas, dentro del territorio, para dar tiempo a que el espectador pueda leer el lugar y compenetrarse con éste.

Las formas narrativas son de diversa índoles aunque, por lo general, hablan de las propiedades biológicas, atmosféricas, e incluso simbólicas de la naturaleza, las cuales relacionan a cada lugar con el cosmos. Sobresalen, de modo predominante, las narrativas sobre los ciclos estacionales a los cuales se somete cada lugar de forma natural, y las del discurso del tiempo. Los artistas abstraen estas propiedades de la naturaleza para conformar su lenguaje. De este modo, los materiales disponibles en el territorio son un medio plástico que se manipula y se abandona luego al transcurso normal del proceso de vida, de adaptación y deterioro. Así, en estas intervenciones «la línea que separa arte y naturaleza resulta casi irreconocible».⁴⁹ En torno a este punto, la narración de las piezas puede desenvolverse a partir de dos vertientes: por un lado, la infinitud del espacio geográfico, y por otro, justo el lado opuesto, la cualidad finita de los recursos naturales, ya que como consecuencia de la apropiación y explotación del territorio estos terminan por extinguirse. El land art busca concientizar e involucrar al espectador respecto a estos temas, y propiciar con ello el respeto, compromiso y cuidado ecológico.

Este tipo de intervenciones pueden considerarse como «arreglos» que se dejan en la intemperie de la naturaleza cuyo desgaste, la mayoría de las veces, los hace

⁴⁸ Raquejo, *op.cit.*, pág. 73.

⁴⁹ Lailach, *op.cit.*, pág. 23.

desaparecer por completo; sólo algunos llegan a permanecer por algún tiempo. Las piezas orgánicas e inorgánicas colocadas en el territorio se construyen y decoran a partir de la vegetación, por lo que pese al cuidado y mantenimiento específicos para su conservación, están siempre a merced del ambiente.

El acto de caminar y recolectar son dos maneras sigilosas de acercarse al territorio para poder percibirlo y establecer un intercambio con éste, como se puede apreciar en los trabajos desarrollados por Long, Goldsworthy y Fulton, principalmente, donde se evoca «la sencillez poética del haiku japonés».⁵⁰ Este género es un poema breve que «se basa en el asombro y el arrobó que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza».⁵¹ Es esta admiración por el lugar, la que retoman estas propuestas.

La atracción por los fenómenos naturales de los paisajes aislados de las civilizaciones, y el afán de hacer referencia a ellos a través de las intervenciones plásticas en el lugar, son otras de las características de esta corriente artística. Dentro de este marco, es indispensable hablar del trabajo que realizó Smithson en 1970 titulado *Spiral Jetty*, en Rozel Point, Gran Lago Salado, Utah; el cual consiste en la colocación de 6,783 toneladas de materiales pétreos y cristalinos provenientes del contexto contiguo a la pieza, dispuestos de tal forma que configuran una espiral de 450 metros de longitud y una anchura de 4.5 metros con la ayuda de volquetes, excavadoras y tractores. Aun cuando la utilización de grandes herramientas y maquinaria pesada fue indispensables para la construcción de este muelle en espiral, Smithson «no quería imponer ninguna imagen estética ajena al paisaje».⁵² De esa forma, lo más sobresaliente de esta pieza se refleja en su interés por querer mostrar el evento que presenció cuando llegó por primera vez al sitio: la agitación y giros de un lugar provocados por fuertes vientos y rayos de luz. De acuerdo a esta experiencia, Smithson realiza su propuesta. Por su intencionalidad y aspecto formal, esta

⁵⁰ Véase a Lailach (2005), pág. 19.

⁵¹ Según Haya. (2005). *Haiku: la vía de los sentidos*, pág. 29. Citado en Haiku., *Wikipedia*. Recuperado el 20 de abril de 2014, a las 19:01 hrs. de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Haiku>.

⁵² Raquejo, *op.cit.*, pág. 21.

intervención se puede considerar como telúrica, antes que estética y ósea; más natural que artificial, como se muestra en la figura IV.3.3.



Figura IV.3.3. *Relatos de la experiencia del lugar.*
Robert SMITHSON (1970). *Spiral Jetty*.
Gran Lago Salado. Utha. ©.

Muy poco público asistió a la intervención debido a su inaccesibilidad, razón por la cual el artista se sintió motivado a publicar un texto con el mismo nombre, en 1972, en el cual incluyó la explicación de su experiencia al realizar el «espigón», y una serie de fotografías que revelaban el emplazamiento, realizadas por Gianfranco Gorgoni. El texto fue publicado en diferentes ocasiones en la revista *Artforum*, y presentado en algunas exposiciones en la Dwan Gallery, de Nueva York, en 1970, y en otras más

actuales como en *La Persistencia de la Geometría*, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC), Ciudad de México, de junio de 2013 a febrero de 2014,⁵³ en la cual se mostró también el filme que resultó de este proyecto. El filme es un registro audiovisual que muestra la síntesis de la documentación de los momentos y fases del proceso, desde la obtención y transporte de los materiales, hasta su colocación y conformación, con una duración de 38 minutos.⁵⁴

Esta seducción por la naturaleza también ha sido expresada por algunos artistas en una escala más íntima, en piezas que impactan en el espectador en un ambiente específico. Esto se puede apreciar con claridad en los trabajos de Andy Goldsworthy, quien recurre a un viejo patrón de su infancia: la forma espiral. La convivencia con sus hijos, es una inspiración para que él retome la espiral, para representar lo que percibe en el ecosistema de cada lugar en el que interviene. Su idea es recordar los elementos que pasan desapercibidos en un sitio, y redescubrirlos en un segundo recorrido. Con esta acción, Goldsworthy evoca a su niño interno. Las pequeñas intervenciones de este exponente son en lugares apartados de la ciudad como playas, ríos, campos, bosques, cerros, etc., dentro de los cuales se da a la tarea de recolectar y clasificar materiales que encuentra en su recorrido. Con estos materiales realiza configuraciones cónicas o espirales como por ejemplo *Thin ice/ made over two days/ welded with water from dripping ice/ hollow inside*, de 1987, en Dumfriesshire, Escocia. Esta pieza consiste en la disposición de pequeños bloques de hielo que forman esferas, estrellas y líneas curvas, las cuales permanecen hasta que el agua congelada se derrite, por lo que con ello se establece su carácter efímero, según como se muestra en la figura IV.3.4.

⁵³ Exposición curada por Bisbe y Delgado (2013), dentro de la cual se mostró el filme de *Spiral Jetty* (1970), 38 min.

⁵⁴ Véase *Spiral Jetty* [Documental] producido por Robert Smithson. (1970)



Figura IV.3.4. *La plástica experimentada con la tensión de los materiales.* Andy GOLDSWORTHY (1897). *Thin Ice/ made over two days/ welded with water from dripping ice/ hollow inside* (fragmento). Dumfriesshire, Escocia. © Galerie Lelong, Nueva York/ Zúrich.

Dentro de su filosofía, Goldsworthy encuentra una narrativa de la eventualidad, la cual experimenta al explorar las cualidades y los límites de los materiales; al lograr un diálogo dentro del cual permite que las propiedades físicas de estos mismos materiales fluyan con su entorno; y al usar sólo sus manos como «herramientas» para transformarlos. Goldsworthy dice que «el cambio es el trabajo real»,⁵⁵ que se debe admitir que las cosas son lo que son y «crear» a partir de ello, es decir, manipular estos objetos con la intencionalidad de mostrar lo oculto en el territorio, (hasta lo oscuro y hostil) y su mutación usual.

Es importante mencionar que Goldsworthy, artista adscrito al land art, no participó dentro de las legendarias exposiciones de los años sesenta y setenta. Fue en el momento tardío de la corriente, a partir de 1985, que su obra se empezó a representar a través de fotografías y videos en diferentes galerías y museos alrededor

⁵⁵ Véase *Rivers and Tides* [película] producido por Riedelsheimer. (2001), minuto 37, segundo 16.

del mundo. Es por ello que dentro del presente estudio, se le considera como uno de los últimos exponentes, aún vigente y activo, dentro de esta corriente artística.

Las intervenciones del land art que relatan la naturaleza del lugar, trabajan algunas de las veces con materiales propios o endémicos del lugar, pero la mayoría de las ocasiones con materiales endógenos, extraños a los sitios en los que se trabaja.

Un primer ejemplo de este aspecto se refleja en el trabajo de Hutchinson, quien en 1970 realizó el proyecto *Paricutin Volcano Project* dentro del perímetro del cráter volcánico del Paricutín, ubicado en Michoacán, México. Este consistió en una instalación temporal definida por el trazo de una línea de 76 metros de longitud constituida a base de pan molido y moho. La intencionalidad de esta pieza giró en torno al particular interés de Hutchinson por este lugar, al cual consideró como un «paisaje «en crecimiento» de roca líquida».⁵⁶ Esta metáfora se expresó en el cambio de la apariencia física de las migajas de pan, esparcidas sobre las rocas volcánicas en el límite del cráter del volcán, y cubiertas por una película sintética y en exposición al ambiente, lo que estimuló dicho «crecimiento».

De acuerdo con Raquejo, lo que interesaba a Hutchinson era lo siguiente:

*[...] constatar el proceso biológico, la descomposición progresiva, [...] la transformación de un elemento que acaba por convertirse en otro. La materia, como energía que es, tiene vida propia, de la misma manera que el planeta Tierra es un ser vivo que se desarrolla.*⁵⁷

En el transcurso de unos días, la materia prima de la pieza se convirtió en moho de un color naranja encendido, el cual hizo contraste con los colores grisáceos de los materiales que componen la superficie de esta elevación terrestre. El moho representa y evoca el crecimiento, es decir, al magma ardiente, integrante del «sistema orgánico» del planeta, de acuerdo a lo que se muestra en la figura IV.3.5.

⁵⁶ Lailach, *op.cit.*, pág. 64.

⁵⁷ Raquejo, *op.cit.*, pág. 44.



Figura IV.3.5. *Evocar un momento del paisaje a través de la plástica.*
Peter HUTCHINSON (1970). *Parícutin Volcano Project.*
Michoacán, México. ©.

Otro ejemplo de intervención que trabaja con materiales endógenos al sitio, es el caso de *Sun Tunnels*, realizado por Holt en el Gran Desierto Basin, Utah, el cual permaneció de 1973 a 1976. Esta pieza consiste en la introducción de cuatro túneles fabricados en concreto armado de una longitud de 5.5 metros, con un diámetro exterior de 2.8 metros; consta de paredes de 30 centímetros de espesor, a su vez perforadas por varios círculos de diversas dimensiones, con un peso total de 22 toneladas.

Estos «tubos» fueron ubicados respecto a la orientación de cuatro constelaciones: Draco, Perseo, Columba y Capricornio. De esta manera, la pieza es una representación del tiempo y la estacionalidad, una alusión directa a los fenómenos de la naturaleza y del universo: «de día, la luz penetra en las tuberías a través de los agujeros y proyecta patrones cambiantes circulares y elípticos sobre el suelo de las

mismas».⁵⁸ Estas configuraciones de concreto, de formas geométricas, provocan un contraste visual con la naturaleza del paisaje desértico en el cual se emplazan, y al mismo tiempo se integran como «objetos extraños» con el lugar. «En un espacio tan vacío como éste, el material intruso o las formas geométricas cobran una gran fuerza, pues con nada compite alrededor; sólo su diferencia se erige en un lugar tan visualmente silencioso».⁵⁹

De esta manera, el espectador es incitado no sólo a contemplar estas esculturas, sino a interactuar con ellas, a involucrarse dentro y fuera de, para experimentar el territorio «vacío» desde el cual el paisaje adquiere nuevos significados y valoraciones. En esta intervención, la vacuidad se hace lugar a través de la armonía del silencio y la «visibilidad» que permite la aparente oscuridad nocturna, y de la exploración del macrocosmos en dialéctica con el microcosmos, y viceversa, tal como se muestra en la figura IV.3.6.

Para Holt, lo esencial de su pieza radicaba en lo siguiente:

*Quería hacer en el vasto espacio del desierto algo más humano, no quería hacer un monumento megalítico. La vista panorámica del paisaje es demasiado grande para ser entendida sin puntos de referencia visuales, pues el panorama se desdibuja más que enfocarse. Por medio de los Túneles parte del paisaje se enmarca y se enfoca.*⁶⁰

En este sentido, la intencionalidad de la autora respecto a sus «túneles solares» queda clara: permitir las vistas horizontales del desierto a partir del enfoque de las mismas, propiciadas por estos marcos circulares. Esto remite también a un aspecto lúdico que puede resultar de la experiencia contemplativa del paisaje, en donde el movimiento, es decir, la actitud activa por parte del espectador, desempeña la principal función dentro de la escena que se produce a través de la intervención plástica.

⁵⁸ Lailach, *op.cit.*, pág. 58.

⁵⁹ Raquejo, *op.cit.*, pág. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 49.



Figura IV.3.6. *Evidenciar las cualidades de un sitio a través del land art .*
Nancy HOLT (1973). *Sun Tunnels*.
Gran Desierto Basin, Utah. © Holt.

Cabe señalar que Holt se interesa por tratar las problemáticas de la percepción, es por ello que en sus «túneles solares» se generan varios sitios de observación, para que el espectador sea capaz de ver a través de su propio enfoque, en razón de su desplazamiento físico dentro de los tubos: «como si la propia visión fuera un *locus* que el cuerpo pudiera ocupar por completo para ser más sensibles a las variaciones que le afectan».⁶¹

Dentro del land art existen múltiples procesos, sin embargo «lo que comparten unos y otros es la función como detonantes que aceleran o hacen visibles las fuerzas que impulsan los procesos atmosféricos y geológicos».⁶² La fascinación por la naturaleza del lugar y sus características conllevó a la elaboración de relatos «épicos»

⁶¹ Tiberghien, *op.cit.*, pág. 184.

⁶² Raquejo, *op.cit.*, pág. 43.

de paisajes monumentales, hechos sublimes por piezas artísticas, lo cual marcó una tendencia que identificó a varias de las propuestas del land art. Ejemplo de este rasgo es la pieza *The Lightning Field*, realizada por De María en 1977, dentro de un enclave del desierto de Nuevo México. Esta consiste en la instalación de 400 postes de acero inoxidable de 6.1 metros de altura y 5 centímetros de diámetro, distribuidas en filas y columnas que abarcan una superficie de 1.6 kilómetros cuadrados, en una llanura solitaria conformada por algunas ligeras depresiones, donde es habitual que se presenten tormentas eléctricas.

El resultado fue impactante, se produjo un evento de fuerza descomunal que hacía sentir la potencia de la atmósfera concentrada en un solo momento, y provocaba en el espectador sensaciones del poder de la naturaleza, de vacío, de aislamiento y desolación. Para este espectáculo artístico-natural, De María diseñó y programó cuidadosamente las vistas designadas para la contemplación del sitio, por lo que el público sólo podía presenciar el evento únicamente durante el año de la permanencia de esta instalación, en 1977. Las visitas se hacían en grupos de máximo seis personas, a quienes se invitó a permanecer durante un mínimo de 24 horas en un albergue inmediato al emplazamiento.⁶³

Es aquí, en este «campo de relámpagos», donde el espectador se somete a un vasto y desolador paisaje, a partir del cual experimenta el terror,⁶⁴ según como se muestra en la figura IV.3.7.

⁶³ Lailach, *op.cit.*, pág. 38.

⁶⁴ De acuerdo a lo que Tiberghien, *op.cit.*, pág. 224 concluye respecto a lo que Berardsley (1998) ve en esta pieza, basado, a su vez, en la categorización propuesta por Burke de lo sublime.



Figura IV.3.7. *El paisaje desolador hecho sublime a través de una instalación.*
Walter DE MARÍA (1977). *The Lightning Field*.
Nuevo México. © Kempenaers.

IV.3.2.1. Desde el acto de caminar

Recordemos que el andar, de acuerdo con Careri, es una práctica estética dentro de esta corriente.

Este aspecto se ve reflejado de manera sobresaliente en la obra de Long, de la cual se ha hablado con anterioridad, y en la de Fulton, cuyo trabajo está dirigido específicamente a experiencias excursionistas, por lo cual se le considera como un *walking artist* –artista caminante–, a lo que él declara:

*Mi obra concierne a la experiencia de caminar. La obra de arte enmarcada se refiere a un estado de ánimo y no puede transmitir la experiencia del paseo. El caminar tiene vida propia, no necesita ser convertido en arte. Yo, como artista, decido crear mis obras a partir de experiencias vitales reales.*⁶⁵

Esta experiencia a la que se refiere Fulton, está representada a través de las fotografías que, aun cuando Lailach considere que parecen poco acogedoras, reflejan la experiencia vital del artista. En efecto, el territorio, en sí mismo, es un ambiente hostil y agresivo en comparación con los espacios confortables a los cuales estamos acostumbrados a partir de la vida sedentaria. Cada lugar se impone de manera única a través de su naturaleza, y es por ello que el artista debe explorarlo y adaptarse, y transformar así sus costumbres:

*El artista no debe obrar con ideas predeterminadas sobre los espacios, sino que debe descubrir, como un primitivo, el lugar y, para ello, tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él.*⁶⁶

Fulton emplea estas adversidades como recursos plásticos y estéticos, por medio de los cuales provoca una sensación «salvaje» en el espectador. El resultado es un significado simbólico que se imprime a través de las imágenes que muestra en sus fotografías, por ejemplo en *The Pilgrims' Way 1971*, realiza una ruta a través de caminos antiguos entre Winchester y Canterbury, durante diez días en el mes de abril de 1971; a través de este recorrido, el artista deja impresa una línea hueca sobre el territorio. En la imagen IV.3.8 se muestra una senda de aspecto penetrante dentro del bosque, cuyo aspecto se ve minimizado ante la hegemonía de la naturaleza. Esta última está protagonizada por los árboles, sus troncos y raíces, así como por las frondas y la maleza que estampan el sitio. Esto a su vez, contrasta con los datos que relatan el trayecto de la peregrinación en cuanto a su aspecto físico y espiritual.

⁶⁵ Lailach, *op.cit.*, pág. 44.

⁶⁶ Raquejo, *op.cit.*, pág. 69.

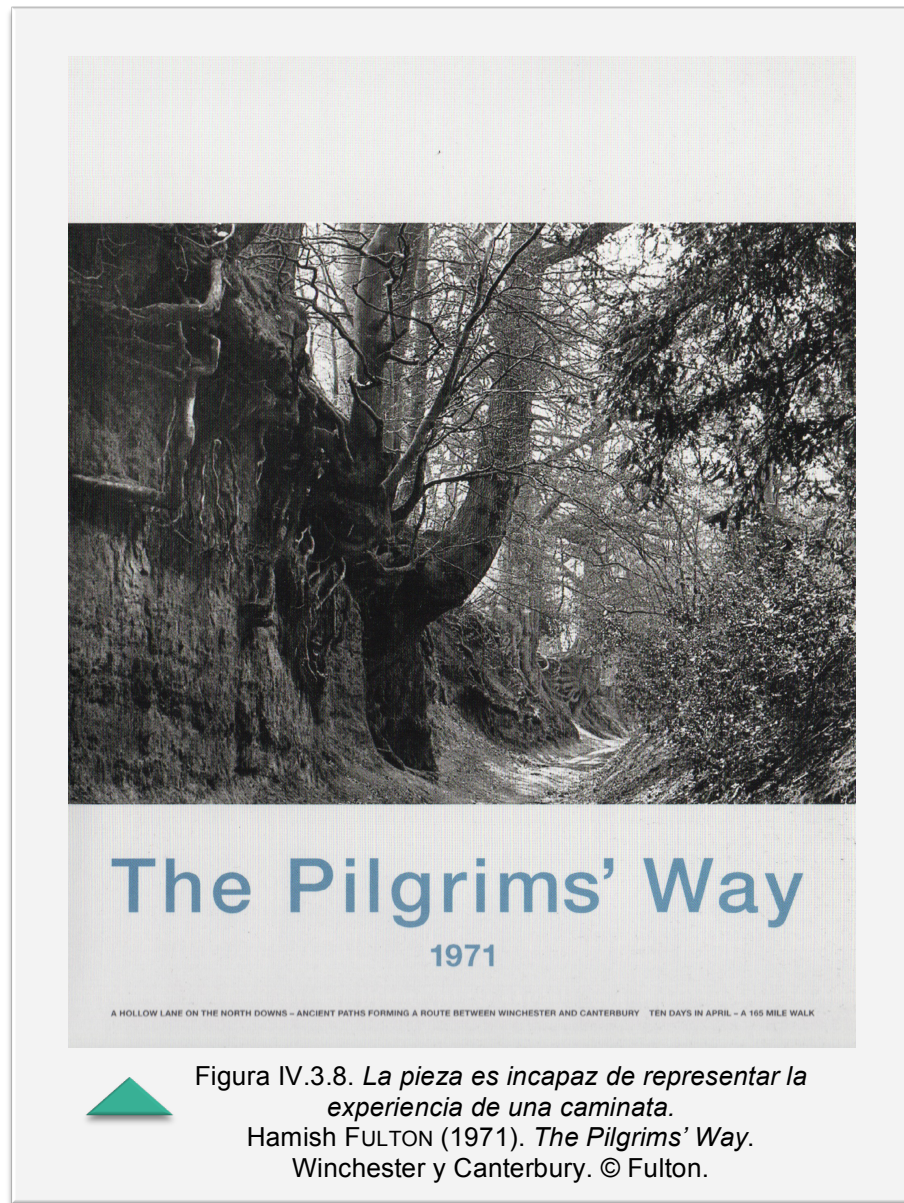


Figura IV.3.8. La pieza es incapaz de representar la experiencia de una caminata.
Hamish FULTON (1971). *The Pilgrims' Way*.
Winchester y Canterbury. © Fulton.

Ruiz de Samaniego dice lo siguiente:

*Hablamos, pues, de la llamada del exterior, su vertiginoso movimiento, su hipnosis. [...] se trata de huir para producir lo real, par intensificar la experiencia de vida y la realidad. Se trata de un crecimiento de sensaciones para vivir más, para vivir mejor.*⁶⁷

⁶⁷ Ruiz de Samaniego, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 67.

Estas intervenciones en el paisaje nos hablan de la inevitable relación hombre-naturaleza y, a su vez, de la delgada línea que separa a la arquitectura de la escultura. Corriente del arte que incita a observar, a contemplar el paisaje, a establecer un estrecho vínculo con el lugar y su entorno, el land art es, a su vez, una inspiración para los estudios en la arquitectura del paisaje, como lo es la literatura y la poesía. Por ejemplo, el libro *Hojas de Hierba*, escrito por Withman, inspiró el trabajo de arquitectos estadounidenses, tal como el de Frank Lloyd Wright, quien en su proyecto *Fallingwater House*, realizado en 1935, en Pensilvania, integra su obra a la naturaleza del territorio en el cual se ubica, generando un paisaje que incita a nuevas experiencias estéticas con el lugar.

IV.3.3. Sofisticación en el artificio

Al hablar de sofisticación dentro de este ámbito, nos referimos a la complejidad e ingenio con que fueron desarrolladas algunas de las propuestas de land art, las cuales denotan ciertas características de artificialidad, refinamiento y elegancia en cada uno de los componentes, tanto conceptuales como plásticos. Estos componentes provocan una imagen del objeto que remite a algo de mera apariencia, a quimeras y simulaciones de experiencias endógenas al lugar. El hecho de que estas intervenciones en el paisaje tengan un carácter de mayor «artificialidad», en comparación con otras, implica necesariamente un pleno reconocimiento y diálogo con el lugar en el que se emplazan.

Hemos de recordar aquí que el alunizaje y la ciencia ficción son sucesos relevantes en el origen del land art, ya que el impacto y la magnitud que encarnaban se reflejaron en las obras de los artistas de esta época. De esta manera, los viajes espaciales de los años sesenta influyeron las ideas de algunos exponentes, los cuales «hicieron ecos de los nuevos conceptos espaciotemporales divulgados por la ciencia-ficción con motivo de los primeros viajes interplanetarios».⁶⁸

⁶⁸ Raquejo, *op.cit.*, pág. 9.



Figura IV.3.9. *La experiencia estética de estar entre las estrellas.*
Charles Ross (d.1971). *Axis Star*.
Nuevo México. © Ross.

Un primer ejemplo de ello es el interés del land art por estudiar a la luz como fenómeno, el cual se refleja en las propuestas desarrolladas por Ross, tales como *Star Axis*, en Chupinas Mesa, Nuevo México, activo desde 1971. Esta pieza consiste en el emplazamiento de un complejo «eje estelar» construido con tierra y cemento, que funge como una insinuación al eje en torno al cual gira la Tierra. Al tomar como base un ciclo cósmico que dura 25,750 años, se busca acercar al espectador, a través de su percepción, a las mutaciones espaciotemporales de nuestro planeta. A través de este ciclo milenario, la Tierra proyecta sobre la atmósfera un trazado específico. Este eje hacer referencia también al proceso equinoccial, del cual deriva el comienzo de la primavera; en el presente se encuentra en la constelación de Piscis, para el año 2600, se estima que transitará por la de Acuario, de acuerdo como se muestra en la figura IV.3.9.

Existen varios componentes dentro de *Star Axis*, tales como el *Star Tunnel*, elemento principal que corresponde a una línea ascendente de 60 metros de longitud, conformada por escalones, alineada en paralelo conforme al eje terrestre. Conforme el espectador asciende a la cámara a través de la escalinata, va apareciendo más estrellas en el campo visual, como la polar; al final de esta escalinata se penetra a un túnel. A través de este canal se entra al *Ecuatorial Chamber*, el cual es una cámara construida de manera específica para poder contemplar las estrellas ecuatoriales. Otras dos estructuras componentes del *Star Axis* es *Solar Pyramid* y *Hour Chamber*, a partir de las cuales se propician proyecciones cambiantes de acuerdo al transcurso del Sol durante el día, que se van mostrando como un juego de luces y sombras.

Existe una estrecha relación de esta propuesta con el alunizaje, ya que para Ross las imágenes que presentaba la *National Aeronautic and Space Administration* (por sus siglas NASA) de tal acontecimiento, no expresaban de manera estética la inmensidad de tal experiencia:

*Pese a que el avance de la tecnología nos ha llevado a la era de exploración del espacio, a penas se nos ofrece la oportunidad de ser conscientes de estar en las estrellas. **Star Axis** ofrece un espacio desde el que recordar esta circunstancia.*⁶⁹

Un segundo ejemplo del interés de los exponentes del land art por el estudio de la luz, es la instalación «permanente» del proyecto desarrollado por Turell titulado *Roden Crater*, en el cual se puede monitorear el lugar en el que se encuentra permanentemente desde 1974. Para el desarrollo de esta monumental pieza, el autor se inspiró en las expediciones espaciales de 1969 realizadas por la NASA, a partir de lo cual exploró las cualidades de la luz manifestadas sobre el espacio terrestre. Para ello colaboró con el científico Edwart Wortz, quien estudiaba las condiciones sensoriales en el espacio para la NASA y participó en el *Art and Technology Program* de Los Ángeles Country Museum of Art entre 1968 y 1971.

⁶⁹ Lailach, *op.cit.*, pág. 84.



Figura IV.3.10. *Ciencia y ficción asociadas al lugar.*
James TURELL (d.1974). *Roden Crater*.
Arizona. © Turell.

Para poder explorar y experimentar con este fenómeno físico, en 1974 el artista adquirió 400 km² de terreno que rodea al cráter del volcán Roden, ubicado a unos 70 kilómetros al noreste de la pequeña ciudad de Flagstaff, Arizona. Ahí se situó el emplazamiento que consiste en una serie de miradores conectados entre sí por un sistema de pasillos y salas distribuidas en torno a la cima de la elevación terrestre. Dentro del diseño se previó que el Sol, la Luna y los planetas proyectaran su luz sobre el sitio .y con ello su imagen se reprodujera sobre el cráter del volcán. De esta manera se estableció un observatorio enfocado casi de manera única a la percepción de la luz. Este observatorio sigue en funcionamiento en la actualidad, según como se muestra en la figura IV.3.10.

IV.3.4. Significaciones político-ecológicas

Algunos proyectos reflejaron una clara inquietud social y ambiental, lo cual se puede traducir como una visión política y ecologista del territorio por parte de los exponentes. Smithson tomó partido de ello, al reciclar los materiales de desecho surgidos de los procesos de industrialización del petróleo, la madera y el acero. De este modo, el artista asumió un compromiso con la realidad de ese tiempo. En su publicación *The Writings*, en mayo de 1968, manifiesta lo siguiente:

*La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen en piedras de desconocimientos; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento, y se mueven del modo más físico. Este movimiento parece estático, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo ensueños glaciares.*⁷⁰

Las palabras de Smithson sintetizan de un modo poético el trasfondo de su voluntad estética. De esta manera, el artista manifestó un compromiso social con un entorno en pleno debacle ecológico, protagonizado por los desechos y los desperdicios como síntomas de una cultura consumista, embriagada por los lujos, por los encantos que provocan los excesos; una sociedad en sujeción de las políticas del capital.

Smithson no fue el único dentro de esta corriente del arte que se sintió responsable del devenir del planeta Tierra. Otro caso que refleja esta actitud político-ecológica es *Wheatfield*, realizado por la artista plástica de origen húngaro Agnes Denes, en 1982. Se trata de un emplazamiento de confrontación ecológico-capitalista, dentro de un terreno baldío a un costado del antes existente World Trade Center, en Manhattan. Los residuos generados de una obra –sobrantes de los materiales de construcción, escombros de las excavaciones, desechos orgánicos e inorgánicos–,

⁷⁰ Smithson. (1968). *The Writings*; citado en Raquejo, *op.cit.*, pág. 47. También citado por Ruiz de Samaniego, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 75; desde Smithson (1993), *Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra*. Valencia: IVAM Centre Julio González, pág. 125.

fueron vertidos en el río Hudson, situación que indignó a Denes, por lo que decidió adoptar este escenario para manifestar su malestar político, ya que en los mismo años la agricultura de cereales estadounidense estaba sufriendo también una crisis sin precedentes. Para manifestar su reclamo, Denes mandó limpiar el terreno, con lo cual se descubrió que el estrato que lo conformaba estaba contaminado por los mismos desechos que fueron arrojados al río, lo que implicó trabajos costosos, en recursos humanos y económicos, para al menos intentar devolverle su condición prístina. Una vez limpio y arado, se sembraron semillas de trigo en una superficie de 8,000 metros cuadrados, donde al cabo de unos meses crecieron y dieron lugar a un pequeño paisaje agrícola que contrastaba con el urbano, en segundo plano. De esta forma, Denes confrontó las malas políticas de uso de suelo y explotación agrícola, véase la figura I.1.3, presentada en el capítulo I.

En la pieza *Time Landscape*,TM realizada por Sonfist en 1977, se hace una «reforestación» dentro de un terreno baldío de 14 x 61 metros, ubicado en el cruce de Houston Street y La Guarda Place, en Greenwich Village, Nueva York. De esta manera, se introduce en el territorio vegetación originaria del ecosistema alguna vez existente, antes de que predominara la urbe. En esta intervención, Sonfist proponía una forma diferente de monumento público que influyera en la forma de la escultura, en la cual se conmemorara a la humanidad, al ecosistema y su naturaleza, de la que somos responsables como comunidad. Esto denota, sin duda, una visión ecológica, a la vez historicista, ya que su intencionalidad es «hacer de nuevo visibles espacios naturales desplazados y ocultos por las estructuras urbanas».⁷¹ Desde la visión del autor «la historia de un lugar abarca la historia de su entorno natural»,⁷² lo cual es una metáfora del ciclo natural del lugar.

⁷¹ Lailach, *op.cit.*, pág. 92.

⁷² *Idem.*



Figura IV.3.11. *Revitalización de la historia de un lugar.*
Alan SONFIST (1965-1978). *Time Landscape*™.
Nueva York. © Rodgers.

Para desarrollar esta pieza, Sonfist colaboró, desde 1965, con un equipo multidisciplinario conformado por un biólogo, un botánico, un químico, un geólogo y un urbanista, para realizar estudios del terreno y determinar sus condiciones prístinas antes de la urbanización de la zona, así como la probable influencia de la polución atmosférica y sonora sobre la vegetación. Después de una serie de negociaciones con las autoridades locales, se logró «reforestar» este predio en 1977, y permaneció abierto al público hasta 1978. Dentro de este emplazamiento resalta una voluntad artística y ecológica por parte de su creador, en donde lo más importante es la colaboración al servicio del ambiente, del ecosistema y de su preservación, para prevenir su destrucción definitiva.

Con un discurso un tanto distinto al de los proyectos anteriores, se encuentra *Running Fence*, una intervención *in situ*⁷³ en el paisaje, realizada por Christo & Jeanne Claude en 1972, en los condados de Sonoma y Marin, California. Esta instalación, que permaneció hasta 1976, consistió en una valla de 5.49 metros de altura, y una longitud de 40.54 kilómetros, confeccionada con textil sintético y montada sobre postes de aluminio. La intencionalidad de esta pieza es promover la reflexión respecto a los bordes naturales y artificiales dibujados sobre el territorio. Desde la perspectiva de Tiberghien, esta «valla corriendo» se define como «una reflexión artística sobre la naturaleza arbitraria de las fronteras. Running Fence es considerada como una parodia de «la cortina de hierro»»,⁷⁴ que alude a la división del mundo capitalista del comunista, después de la Segunda Guerra Mundial, la cual se ejemplifica físicamente con el Muro de Berlín. Por su monumentalidad, esta valla también ha sido asociada a la Muralla China, de acuerdo a lo que se aprecia en la figura IV.3.12.

Proyectos como estos tienen gran similitud con los desarrollados desde la plataforma de la arquitectura del paisaje, donde la conservación y protección del territorio tienen un papel primordial dentro de cualquier plan de desarrollo urbano. Aunque cabe señalar que, varias de las veces, por cuestiones económicas, políticas y estéticas, no se da prioridad a la vegetación nativa, ni mucho menos a la endémica, del territorio en el cual se trabaja. Esto es un punto primordial que se debe profundizar y reconsiderar dentro de las propuestas de obras paisajísticas.

⁷³ Del latín, que en nuestra lengua es *en el sitio o en el lugar*. Calificada de este modo por Tiberghien (1995), en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 191. Ya que es «una manera de poner en evidencia su morfología compleja y hacer que simultáneamente aparezca su estructura interna, que la distancia y el sol generalmente ocultan.»

⁷⁴ Tiberghien, *op.cit.*, pág. 204.

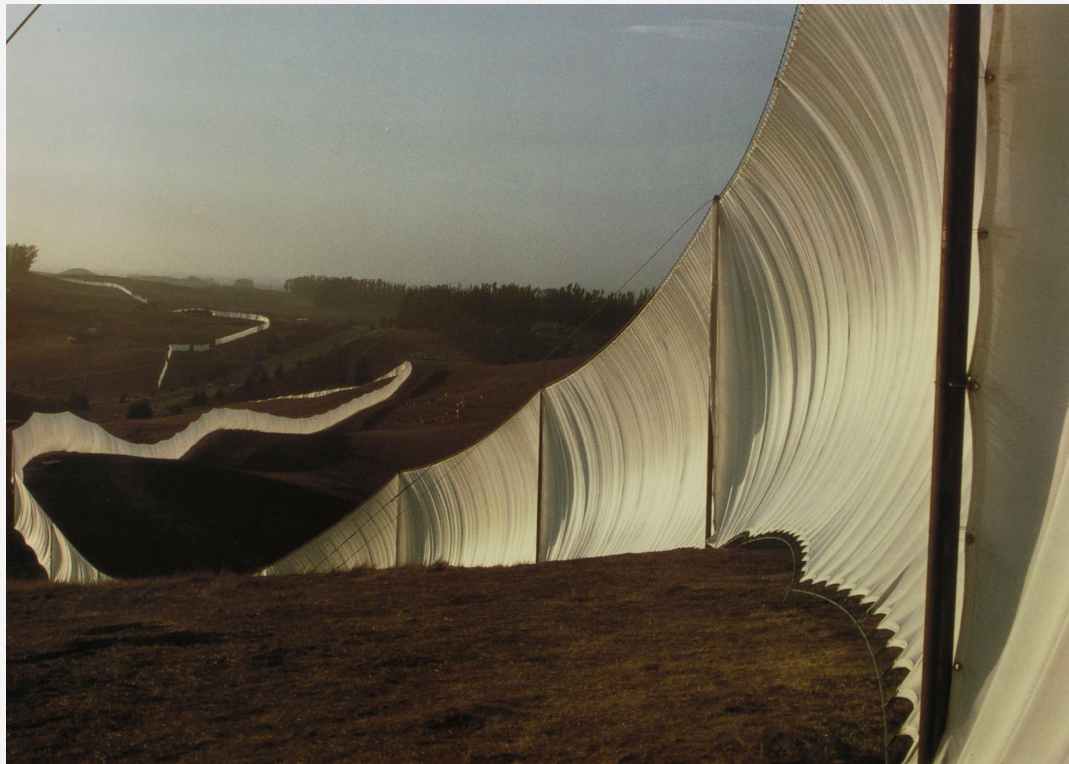


Figura IV.3.12. *Reflexiones sobre los límites naturales y artificiales en el territorio.*

Christo & Jeanne Claude (1965-1978). *Running Fence*.
California. © Christo, 1976.

IV.3.4.1. Tiempo y acción en los «límites» territoriales

La obra de Oppenheim desarrolla el tema del tiempo por medio de acciones asociadas a la performática y al *body art*, en las que se superpone el tiempo real con el tiempo arbitrario. De esta manera, el artista trabaja en espacios limítrofes, dentro de los cuales hace evidente la división del espacio geográfico de acuerdo a las políticas del territorio, marcadas, a su vez, por las diferencias de los horarios oficiales en cada país. Existen tres claros ejemplos de ello, uno es *Time Line*, realizado en 1968, en el río St. John, ubicado en la frontera de Estados Unidos y Canadá; consiste en el trazo sobre el terreno de dos líneas paralelas de 30.5 y 91.5 metros, que a su vez se separan en un tramo con una apertura de 4.85 metros, realizadas con la ayuda de una barredora de

nieve de 10 caballos, a una velocidad de 35 millas por hora –aproximadamente 56.33 km/hr–, durante un tiempo de ejecución de 10 minutos.

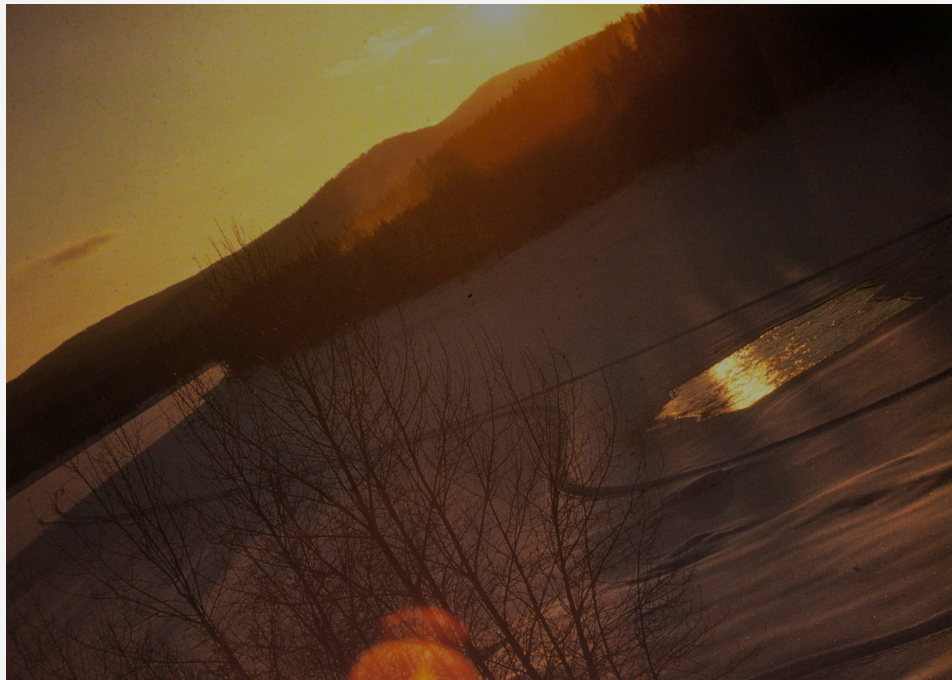


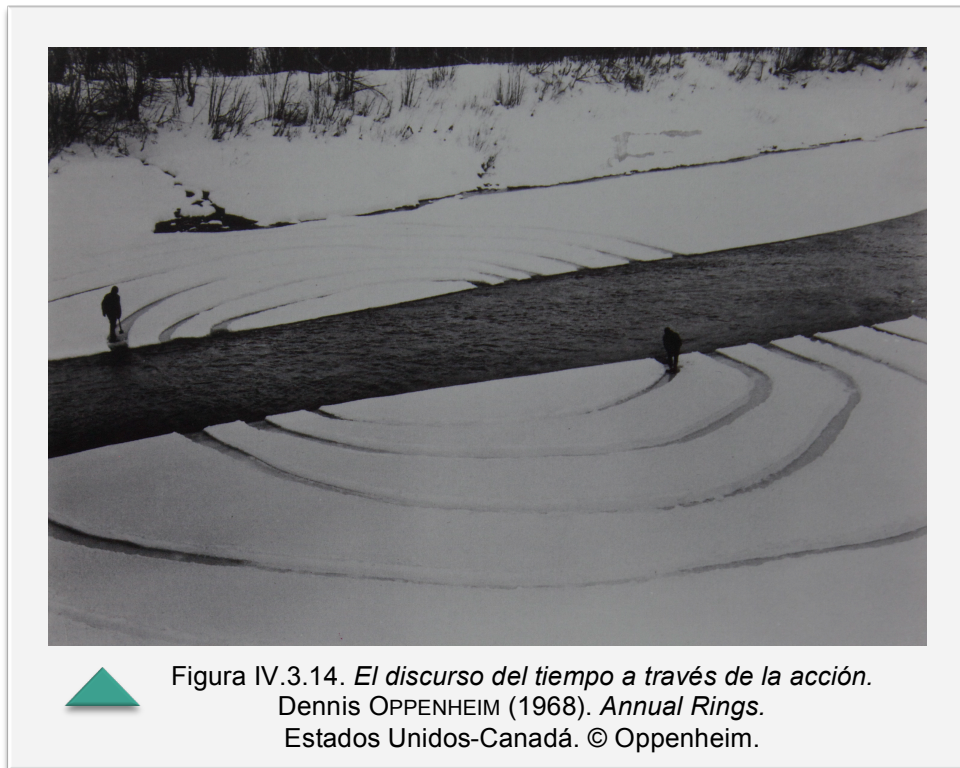
Figura IV.3.13. *La ficción de las fronteras políticas.*
Dennis OPPENHEIM (1968). *Time Line.*
Estados Unidos-Canadá. © Oppenheim.

El interés de este artista está particularmente enfocado en «los intervalos vacíos entre los instantes, porque en ellos no hay tiempo»,⁷⁵ ya que nuestra vivencia del tiempo es irreal, pues las horas son un artificio *per se* que marcan el tiempo, y por tanto, tan experimentales como convencionales. Estas inscripciones en la pieza de Oppenheim nos hablan de la manera en que las fronteras rigen nuestra percepción del espacio-tiempo, meras ficciones que implementamos y desciframos como límites políticos. Según como se muestra en la figura IV.3.13.

⁷⁵ Raquejo, *op.cit.*, pág. 42.

Otro ejemplo que refleja este aspecto es *Boundary Split*, realizado en el mismo sitio y en el mismo año. Esta vez, se trata de la realización de una serie de cortes sobre la capa de hielo terrestre, de 10.16 x 10,16 centímetros, con una longitud de 7.62 metros, hechos con una motosierra, perpendiculares al límite temporal ubicado en la frontera entre Estados Unidos y Canadá. Aquí, sobresale la creación de unas huellas que funcionan como una metáfora dentro de la experiencia del espectador, de modo que se hace una «edición» del tiempo.

El tercer ejemplo es *Annual Rings*, realizado en Maine y Claine, New Brunswick, ubicado también en la frontera entre ambos países, en 1968. Se le describe como una intervención al paisaje invernal, la cual consiste en la socavación de la capa superficial de hielo sobre la línea fronteriza conformada por un lago, a modo de configurar tres círculos concéntricos sobre un área de 45.62 x 60.96 metros, mismos que representan el diagrama de un árbol de tres anillos de edad, según como se muestra en la figura IV.3.14.



Esta pieza es, de acuerdo con Raquejo:

Anillos anuales viene a ser una síntesis de sus trabajos anteriores, donde alternará la acción de los intervalos de tiempo con la acción de un tiempo real, otro arbitrario y otro cíclico. [...] La propia naturaleza en sí un reloj cíclico que marca el paso de las estaciones, irá borrando a través de su proceso las huellas expansivas de los círculos.»⁷⁶

En este fragmento se revela la intencionalidad de Oppenheim al desarrollar esta pieza; en ella se pretende que el mismo tiempo cíclico, que de modo natural envuelve a este lugar a través de los cambios estacionales, disuelva los anillos trazados sobre la nieve, los cuales representan el tiempo arbitrario, artificial, que ha sido impuesto por el ser humano en su afán de fragmentar el espacio geográfico de manera física. Las fronteras están remarcadas por una delineación con diferencia horaria de una hora; cuando en Estados Unidos son las 13:30 hrs., en Canadá son las 14:30 hrs.⁷⁷

⁷⁶ Raquejo, *op.cit.*, pág. 43.

⁷⁷ Tiberghien, *op.cit.*, pág. 135.

IV.4. Métodos y técnicas en el proceso creativo

A través de sus propuestas, los exponentes del land art impulsaron nuevas formas de ver la realidad. Para ello, se valieron de recursos inusitados para ejercer la contemplación como el dibujo, mapas, planimetrías, maquetas, y hasta la fotografía y el video. Se buscaba que el observador explorara estos diferentes recursos para que le permitieran relacionarse con el tiempo-espacio y, a su vez, construir nuevas experiencias con base en ello: «ver consiste [...] en construir realidades sobre cuyas ruinas elaboramos el pensamiento».¹

Estos recursos visuales, más allá de ser un medio de representación, son una fase dentro del proceso creativo y, a su vez, parte de la propuesta plástica en sí. Por medio de ellos los artistas pudieron expresar la abstracción de que «el infinito puede estar contenido en un espacio finito».² Los artistas buscaban así, transformar la mirada del espectador respecto a los territorios que observa, y «reproponerlos bajo una óptica nueva, descubrir sus valores estéticos».³

Estas representaciones gráficas, tridimensionales y audiovisuales, tuvieron diversos encauces. Algunas veces, incluso, fue primordial mostrar el proyecto antes de realizarse, con la finalidad de promoverlo y obtener los recursos para su ejecución.

IV.4.1. La representación de los proyectos

A partir de planos, cartografías, apuntes, bosquejos, *sketches*, maquetas, diagramas, fotografías, videos, etc., es como los artistas del land art se han valido para representar sus proyectos, tanto la fase preliminar a su realización, como el medio expositivo ante el espectador. Los medios y técnicas de representación gráfica les han servido de apoyo

¹ Raquejo Grado, T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea pág. 89.

² *Idem*.

³ Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 159.

no únicamente para visualizar sus ideas, sino también para presentar la imagen previa de su proyecto ante el mundo, con el fin de venderlo y financiarlo.

Después de documentar los proyectos durante y después de la ejecución, se presentaban al público dentro de las exhibiciones. La fotografía a blanco y negro y los mapas topográficos se vuelven entonces medios fidedignos para reproducir las intervenciones dentro del territorio. Esta corriente también experimenta con los avances de la tecnología en la fotografía y el video, ya que es en 1963 cuando la película instantánea a color fue introducida en el contexto.

IV.4.1.1. A partir del dibujo

Los dibujos más expresivos y sorprendentes que se pueden mencionar son los realizados por Christo & Jeanne Claude, quienes se apoyaron en este tipo de representación para, posteriormente, llevar a cabo sus trabajos. Las imágenes anticipadas a cada proyecto fueron una herramienta que les proporcionó una imagen lo suficientemente aproximada al resultado final.

Las técnicas para el dibujo eran variadas, desde simples bocetos a lápiz, hasta apuntes perspectivos con carboncillo, acuarela, lápices de color o cera, pasteles, etc., o incluso técnicas mixtas.

La representación cartesiana ha sido una de las formas gráficas más eficientes para representar el espacio geográfico, de modo que su utilización fue importante para que los exponentes de esta corriente artística pudieran relatar sus experiencias en el espacio geográfico. El mapa funge como una abstracción de la realidad espacio-temporal con la que se trabaja, «en él, lo que ocupa el espacio [...] es un territorio inmenso [...] donde un punto negro alberga un gran territorio y un gran territorio se concentra en un punto».⁴

⁴ Raquejo, *op.cit.*, pág. 79.

Pero hemos de saber diferenciar este punto en el que se concentra el territorio, del punto de la geometría, el cual indica tanto el inicio como el final de una línea recta, la cual, a su vez, se define como la sucesión de puntos que conforman un trayecto. Así, el recorrido es lo importante, ya que «el principio y el final nunca son interesantes, porque el principio final son *meros puntos*. Lo interesante es el medio, el trazado, los saltos, las intermitencias, los flujos y su recorrido»,⁵ véase la figura IV.4.1.



Figura IV.4.1. *El uso de la cartografía para representar recorridos en el territorio.*

Richard LONG (1972). *A Walk of Four Hours and Four Circles*.
Inglaterra. © Colección privada.

⁵ Véase a Ruiz de Samaniego, en Maderuelo, J. (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, pág. 70.

El land art es considerado el arte del errabundo, de quien se pierde para encontrarse en los caminos y tránsitos por el territorio; de quien se extravía y se reencuentra en la experiencia con el lugar, para re-identificarse y auto-comprenderse en relación con la otredad, en el uno con el todo, con el universo y la esencia de toda la existencia de la vida y la materia. El problema para esta corriente artística surge en el momento de querer traducir la experiencia del andar a una forma estética. De esta manera, los mapas y cartografías se vuelven los medios apropiados para plasmar dichas vivencias. Parece conveniente citar una descripción que hace Calvino al respecto en su escrito *El viajero en el mapa*,⁶ donde expresa lo siguiente:

La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre. La primera necesidad de finar los lugares en un mapa va ligada al viaje; es el memorándum de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido.

[...] Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa), y habría de preguntarse por qué en las artes figurativas el tema del recorrido no ha tenido la misma fortuna, y aparece sólo esporádicamente.

[...] La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado [...] y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el tiempo cronológico.

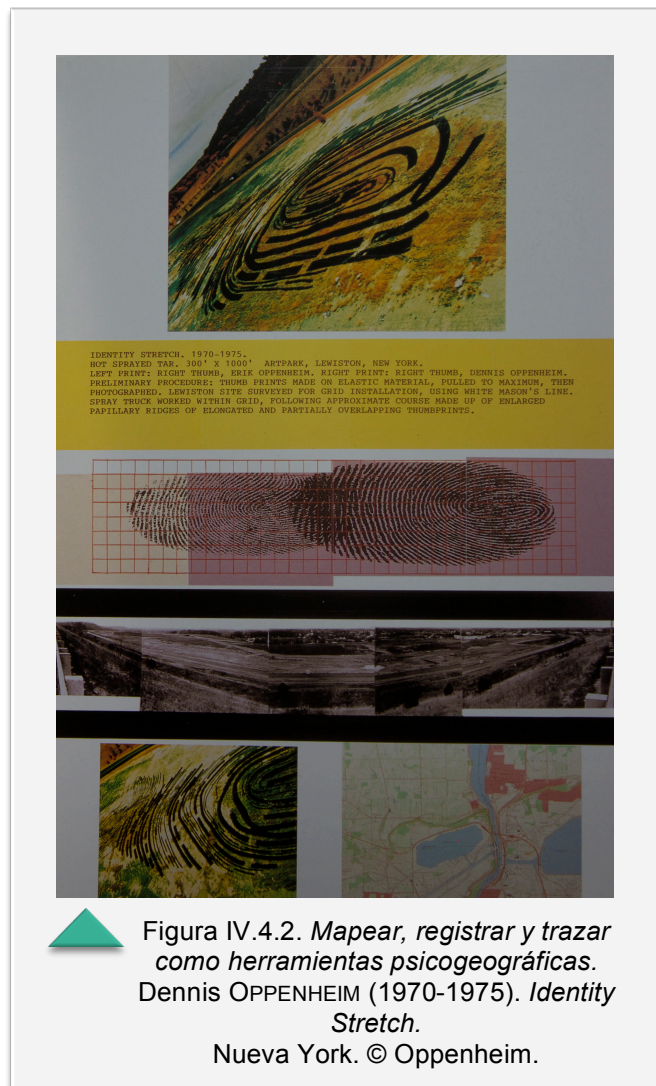
[...] En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presume una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea.»⁷

Cada punto trazado en las cartografías y mapas realizados por los exponentes de esta corriente artística, se entiende como la abstracción de toda experiencia con el lugar, ya que se sitúan para señalar algo, un acontecimiento que gira en torno a ella.

⁶ Traducción propia.

⁷ Citado en Careri, *op.cit.*, pág. 152. Título original «Il viandante nella mappa», en *Collezione di sabbia*. (1984) Milán: Palomar/Mondatori; versión castellana, (1987) *Colección de Arena*. Madrid: Alianza Editorial.

En este sentido, se entiende que el mapa no se puede reducir a su forma gráfica, puesto que éste, en principio, «no debe ser una narración verbal de la experiencia vivida en el lugar, sino una traducción que «encarne» la esencia de la experiencia. En la manera de ser dibujado, debe contener y transmitir el contenido de la experiencia.»⁸ De tal modo, el mapa se muestra como una forma de lenguaje, un territorio a través del cual se narra un paisaje de una manera fidedigna y tangible, esto se ejemplifica en la figura IV.4.2.



⁸ Hernández I. (2010). *Guía para la navegación urbana*. México: Publicaciones del Departamento de Arquitectura, Universidad Iberoamericana, pág. 62.

R. Krauss relaciona el proceso de cartografiar que hacen los artistas del land art con la experiencia arquitectónica, la cual mapea los rasgos axiomáticos⁹ que se encuentran inmersos en esta misma.

Dibujar un trayecto realizado a través del espacio sobre un mapa implica el acto simbólico de modificar el territorio. Esto devela la concepción que tienen los *landartistas* del planeta como «un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos»,¹⁰ sobre el cual se interviene para narrar, para hacer visible algo en particular.

El acto de representar los recorridos mediante mapas y cartografías alude, a su vez, al acto psicogeográfico propio del land art. Al atravesar el territorio se interviene un lugar, acto que se interpreta como el dibujo de una figura sobre el terreno, la cual, a su vez, puede representarse de manera cartográfica.

IV.4.1.2. Modelos y maquetas: Abstracción a escala

Dentro de los medios utilizados por los exponentes del land art para representar las abstracciones realizadas a partir de sus lecturas del lugar, están los modelos y las maquetas. Estas últimas, más allá de ser una réplica de las intervenciones en el paisaje, tienen dos finalidades: mostrar un anteproyecto de lo que se quiere reproducir en el territorio y documentar las piezas realizadas.

En este sentido, es preciso aludir al término de escala. La escala que se suele usar al trabajar con dimensiones arquitectónicas representa una medida irreal, por lo que de este modo se distingue del tamaño. M. Heizer explica de esta manera la distinción entre estas dimensiones físicas: «El tamaño, es real, la escala es un tamaño imaginado. Se podría decir que la escala es una dimensión estética mientras que el

⁹ Krauss (1979), *La escultura en el campo expandido*, pág. 72.

¹⁰ Careri, *op. cit.*, pág. 156.

tamaño es una dimensión real.»¹¹ Por esta razón, los exponentes de esta corriente trabajaron sus maquetas en dos sentidos: el de la escala y el del tamaño real.

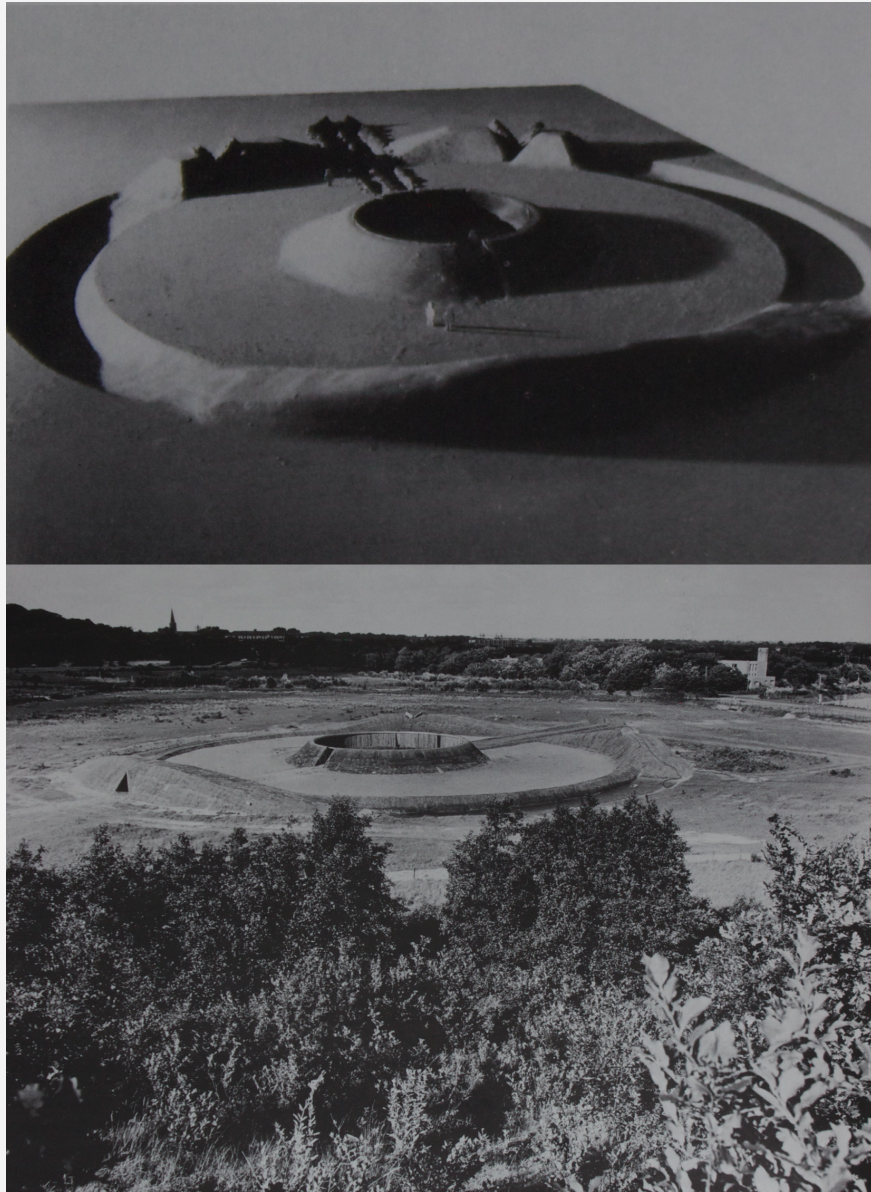


Figura IV.4.3. *La maqueta de un proyecto de land art.*
Robert MORRIS (1971). Arriba: *Model of Sonsbeek '71*
Observatory. Abajo: *Observatory*.
Museo Guggenheim, Nueva York. © Burckhardt.

¹¹ Citado en Tiberghien, en Maderuelo, *op.cit.*, pág. 187.

El anteproyecto de las maquetas a escala fue recurrente en el land art. Funcionaba como una pre-visualización bastante aproximada a la realidad de lo que se pretendía hacer dentro de la intervención paisajística. Como primer caso, se cita el *Observatory* de Morris, de 1971. El artista construyó una maqueta a través de una técnica de martillado sobre una plataforma de madera, de 2.44 x 3.48 metros de área, con un espesor de 20.32 centímetros, para mostrar su proyecto, como aparece en la figura IV.4.3.

En esta maqueta, Morris muestra su propuesta de instalación temporal para la exhibición en *Sonsbeek '71*, en Ijmuiden, Países Bajos, misma que se construye dentro de los siguientes meses. La instalación se hace a base de tierra, madera, granito, metal y agua; materiales con los cuales se configura un sistema vertical de aberturas soportadas por losas de piedra alargadas, ubicadas en el círculo exterior del «observatorio»; la construcción está orientada en correspondencia al levantamiento del Sol durante el invierno y a los solsticios de verano, y su propósito final buscaba que las aberturas en los muros interiores indicaran las posiciones del Sol en los equinoccios.¹²

Otro ejemplo es la maqueta de *Effigi Tumuli*, parte del anteproyecto de la pieza homónima, realizada por Heizer, en 1983, en Buffalo Rocks, Illinois, Estados Unidos, en una mina abandonada. Este modelo representa en su totalidad la obra *in situ* que fue emplazada en dicha ubicación, hasta 1985; consta de cinco montículos de tierra en forma de animales: siluro, serpiente, rana, tortuga y chinche acuática, que hacían alusión a los montículos funerarios y ceremoniales de los indios de la región. La intencionalidad de Heizer era recuperar el paisaje natural a través de estas «esculturas», como una evocación a la fauna endémica del lugar,¹³ esto se muestra en la figura IV.4.4.

¹² Tiberghien, G. (1995). *Land art*. New York: Princeton Architectural Press, pág. 153; traducción propia.

¹³ *Ibid.*, pág. 226; traducción propia.



Figura IV.4.4. *Maqueta de una construcción in situ en el paisaje.*
Michael HEIZER (1983). *Effigy Tumuli*.
Illionis, E.U.A. © Heizer.

Dentro de la obra de Smithson, como parte del discurso de algunas piezas, también recurre a los modelos, donde se expresa una dialéctica generada entre la escala de estas mismas piezas y la relación con su tamaño. Esto alude a la quimera espacial que se crea a través de la relación que el sujeto establece con la pieza, tal como lo explica este exponente:

El tamaño determina el objeto, pero la escala determina el arte. Se puede decir que una grieta en un muro es el Gran Cañón si se percibe desde el punto de vista de la escala y no del tamaño [...] Cuando se rechaza la separación de la escala y del tamaño, queda un objeto o un lenguaje que se presenta como cierto. Para mí, la escala actúa gracias a la incertidumbre.¹⁴

Esta dialéctica es característica dentro del discurso estético de Smithson, el cual, a su vez, alude a la del *lugar* y *no lugar*, puesto que estar en la escala de sus piezas es, a la vez, estar fuera de ellas, de acuerdo con su postura artística.

Un ejemplo de ello es *Gyrostasis*, maqueta realizada en 1968, de metal de 1.85 x 1.45 x 1.01 metros, basada en un dibujo a detalle de la misma, elaborado a lápiz, con dimensiones de 24.13 x 35.56 centímetros. La intencionalidad de esta maqueta es representar una réplica tridimensional del mapa que Smithson había dibujado para el proyecto del aeropuerto regional de Dallas-Forth Worth. A su vez, fue inspirada en la inacabable expansión del mar, como lo refleja el título, el cual hace alusión a la rama de la física que se ocupa de los cuerpos en rotación, y su tendencia a mantener su propio equilibrio. De esta forma, resulta este modelo que permanece sobre una espiral triangulada,¹⁵ según como se muestra en la figura IV.4.5.

¹⁴ Tiberghien, en Maderuelo (2007), *op.cit.*, pág. 187.

¹⁵ Tiberghien, *op. cit.*, págs. 189-190.

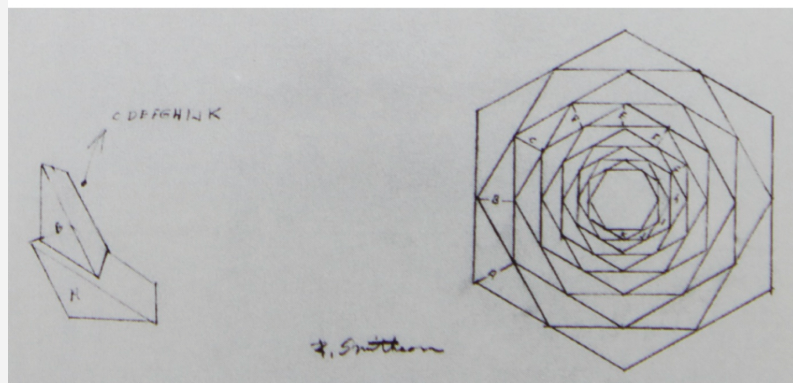


Figura IV.4.5. *Escala y tamaño en una maqueta.*
Robert MORRIS (1968). *Gyrostasis*.
Nueva York. © Smithson, Galería John Weber.

En la obra de Christo & Jeanne Claude, es común el uso de maquetas para presentar sus proyectos, ya sea como medio de abstracción para expresar sus primeras ideas a modo de «esquemas» tridimensionales, o para mostrarlas ante las autoridades y el público para obtener el capital necesario para financiar sus proyectos. Un ejemplo de ellos es *Valley Curtain*, realizada entre 1970 y 1972, en Rifle, Colorado. Esta pieza se trata de una gran «cortina» de 12,780 metros cuadrados de longitud, hecha a base de un textil de nylon de color naranja, de medidas a lo ancho de 381 metros, a lo alto de 55.5 metros en los extremos, y 111 metros en el centro.

Al haberse encontrado con diversos obstáculos, el dueto de artistas optó por poner a la venta dibujos, *collages* y maquetas del proyecto a través de la *Valley Curtain Corporation*. En la figura IV.4.6, se muestra uno de los modelos realizados para tal fin, en el cual se puede apreciar cómo el recurso visual es plenamente explotado, ya que escenifica, a una escala conveniente, la abstracción que se busca lograr mediante la intervención en el paisaje, pues este «cortinaje en el valle» representa «una *garganta* en la cordillera de Grand Hogback, en las Montañas Rocosas, doce kilómetros al norte de la ciudad Rifle.»¹⁶

En el land art la fabricación de maquetas posee un papel importante, de un modo paralelo a la arquitectura del paisaje, a lo cual hemos de considerar lo siguiente:

*Las maquetas son una parte fundamental del proceso de diseño, puesto que permiten al diseñador poner a prueba sus propuestas [...] son útiles en todas las fases del proceso de diseño. [...] Las maquetas conceptuales, como los bocetos conceptuales se emplean para explorar ideas o relaciones que, o bien se encuentran en el emplazamiento, o bien se proponen en el diseño.*¹⁷

De alguna forma, el uso de maquetas en el land art, sugiere un proceso de diseño. Aunque antes que esto sea factible, está la aproximación que surge con la arquitectura del paisaje, a partir de la utilización de este recurso para representar ideas.

¹⁶ Lailach, *op.cit.*, pág. 34.

¹⁷ Waterman, T. (2009). *Principios básicos de la arquitectura del paisaje*. España: Nerea, pág. 126.



Figura IV.4.6. *Un proyecto monumental para el paisaje, en maqueta.*
Christo & Jeanne Claude (1972). *Valley Curtain.*
Nueva York. © Christo.

IV.4.1.3. La fotografía y el video: simulacros del lugar

Existe cierta controversia respecto al uso de la fotografía como «canal» de representación de los proyectos efectuados por el land art. En cierta medida, la imagen posee limitaciones bien definidas respecto a lo que se puede percibir de la experiencia con el lugar, sin embargo, el enfoque desde el cual es planteado el uso del medio fotográfico en el land art justifica el uso de ella. Veamos en que sentido.

En la representación de algo, el espectador puede recorrer un lugar a través de la observación. Se trata de una lectura precisa de una narrativa específica, de tal modo que si el andar es una práctica estética, entonces el mirar también lo es. Ya que «las obras del land art no son, en este sentido, para ser vistas, sino para ver».¹⁸ Raquejo dice al respecto lo siguiente:

*[...] este material, que normalmente se denomina con un término tan aséptico como «documentación de la obra», no ha de ser considerado como una mera representación del lugar sino como parte de la obra que ha servido (y sirve) para descubrirlo y trabajar en él.*¹⁹

En este sentido, la fotografía, así como el vídeo, no se deben entender como un «simulacro del lugar»,²⁰ sino como parte de éste. Algunas veces, sin embargo, la fotografía se empleó simplemente como un recurso documental, como es el caso de Fulton. Aun cuando su trabajo consiste en la enmarcación de piezas en las que se mezclan imágenes y textos, la fotografía sirve sólo para registrar lo que ve, mas no cómo el exponente lo ve, ya que deja las cosas tal y como están en el lugar con el que produce.²¹

Para Fulton, la caminata es esencial dentro de su obra, la cual se describe mediante la fotografía según las siguientes líneas:

¹⁸ Raquejo, *op.cit.*, pág. 64.

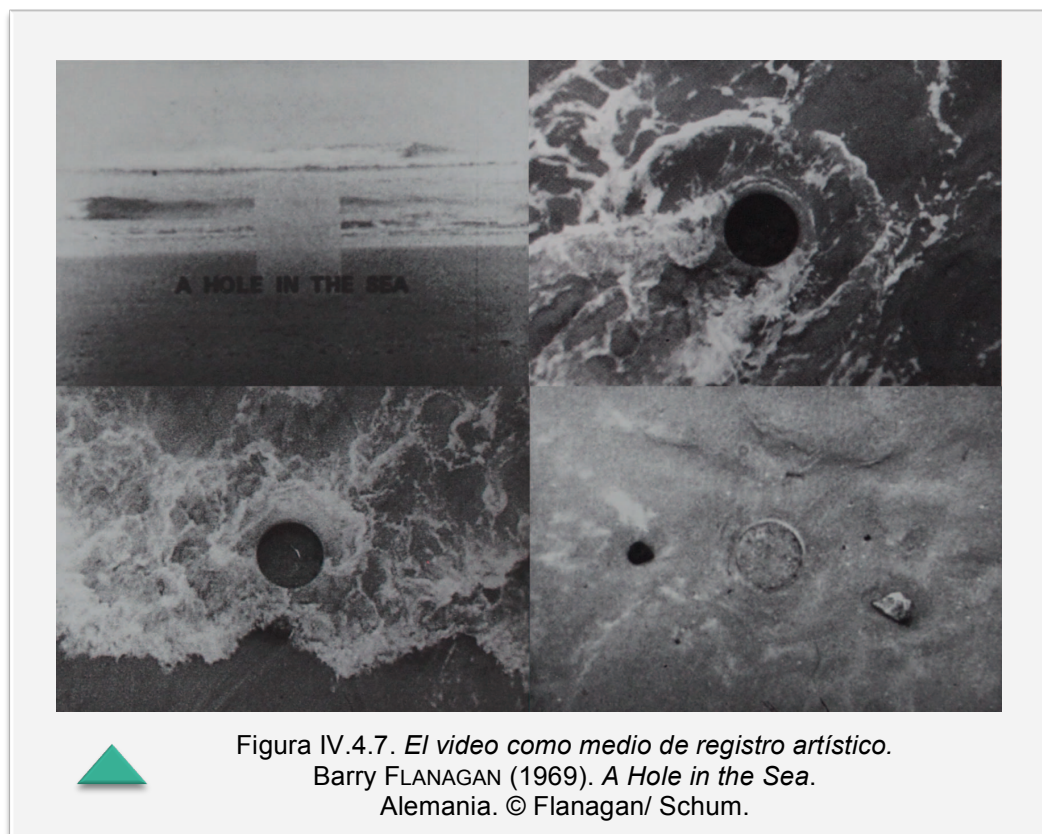
¹⁹ *Ibid.*, pág. 77.

²⁰ *Idem.*

²¹ Lailach, *op.cit.*, pág.19.

*Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]. Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son las fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos.*²²

La fotografía, por su parte, es una herramienta que, en el caso específico del land art, revela la manera en que un territorio se hace paisaje ante la mirada de quien lo contempla. La fotografía revela también la imagen que «un espectador relacionará con el entorno más que con el paisaje, con una experiencia compleja de la naturaleza no reducida a la mirada».²³ Al ser un registro visual fidedigno de la «realidad», la fotografía permite al espectador observar todo lo contenido en un lugar, desde lo tangible, hasta lo intangible. Las fotografías son una especie de contenedores de vivencias entorno a un paisaje, según se muestra en la figura IV.4.7.



²² Fulton, H. Old Muddy, en Seymour, A. (1991), *Richard Long: Walking Circles*. Nueva York. Citado en Careri, *op.cit.*, pág. 145.

²³ Véase a Fernández, en Maderuelo, *op.cit.*, pág. 178.

Sabemos que las primeras intervenciones realizadas en el paisaje consideradas como land art, las cuales forman parte de la «galería televisiva» propuesta por Schum en 1969, fueron realizadas con el fin específico de mostrarse en televisión. Con este hecho se revela el valor que adquiere el acto de filmar con una cámara cinematográfica dentro de esta corriente. Un ejemplo importante, está en la «galería televisiva», de la cual hemos hablado, a través de esta se explica el porqué del uso de la cámara de video para registrar los acontecimientos realizados entorno al paisaje.

Uno de los proyectos mostrados en el filme, es antecedente de *One Mile Long Drawing*, en 1968, donde De María realiza dos líneas paralelas de 1.61 kilómetros de extensión trazadas en el desierto del Monjave, Arizona. De este mismo surge *Two Lines, Three Circles on the Desert*, en donde el artista filma este acto para el proyecto televisivo de Schum, el cual consiste en un andar en línea recta, realizado por el autor, a través del encuadre de la cámara, hasta que sale de éste; mientras el cinematógrafo, al unísono, da tres vueltas panorámicas sobre su propio eje.

Para algunos de los exponentes del land art, principalmente Smithson, la cámara cinematográfica se convierte en el instrumento ideal para «retratar» el transcurso del tiempo. En la documentación audiovisual que realiza de su *Spiral Jetty*, el artista superpone imágenes de aspecto prehistórico (filmadas en el interior de un museo de ciencias naturales), con el vídeo durante el proceso; con ello hace una comparación entre las máquinas que emplea para la construcción del «espigón» y los dinosaurios. Además de las imágenes en movimiento percibidas casi en tiempo real, el sonido muestra un rasgo paradójico: por un lado, lo estridente de los tractores y, por otro, el casi imperceptible sonido proveniente del agua.

Al mismo tiempo, a través del uso de la fotografía, se buscaba mostrar su avance tecnológico en esa época, a partir del registro visual de estos trabajos. Esto se ejemplifica en *Flowers Triangle*, en Crown Point, Tobago, Antillas; realizada en 1969, por P. Hutchinson. Aquí empleó flores, agua salada, arena como materiales plásticos, y la fotografía a color como medio de representación. La intencionalidad en esta pieza fue

hacer una analogía a las eras geológicas de la Tierra y a la transformación evolutiva del territorio, así como evidenciar el uso de la cámara subacuática a color, según se muestra en la figura IV.4.8.



Figura IV.4.8. *El uso de la fotografía subacuática a color.*

Peter HUTCHINSON (1969).

Flowers Trinangle.

Antillas. © Hutchinson/

Colección de Holly

Solomon.

IV.4.1.4. Mixtos

Como se ha mencionado, hubo proyectos cuya compleja representación exigió el uso de técnicas mixtas. Un ejemplo de ello es el proyecto *The Gates*. Christo & Jeanne Claude realizaron una serie de dibujos y mapas para presentar el proyecto ante las autoridades de Nueva York.

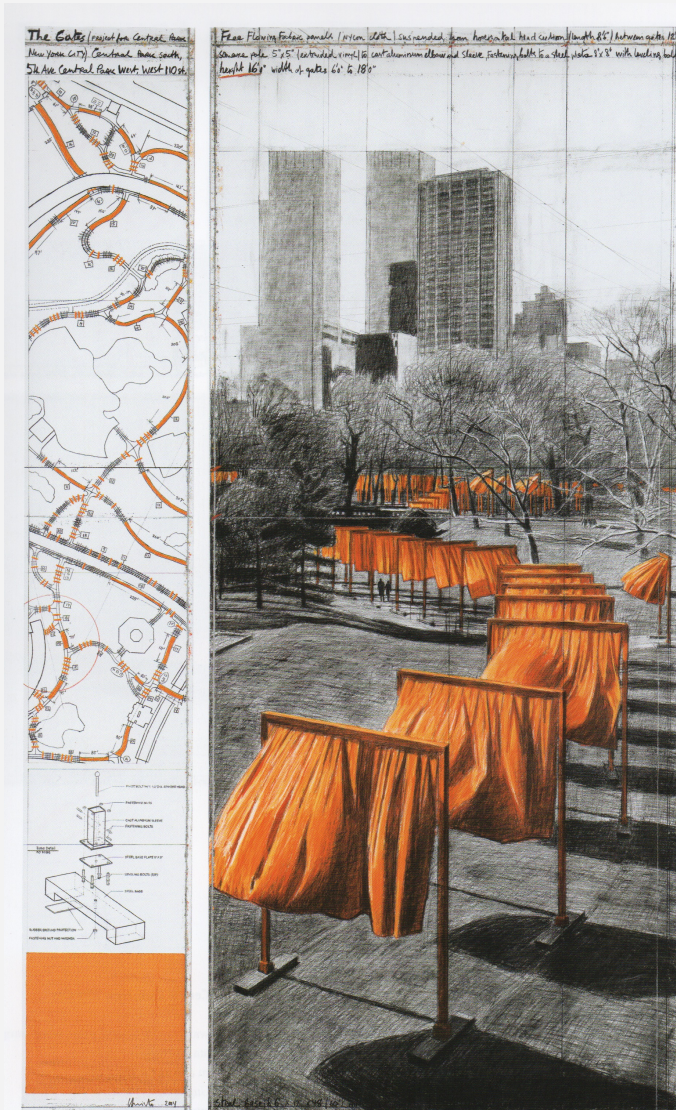


Figura IV.4.9. *El dibujo como anteproyecto.* Christo & Jeanne (1991). *The Gates*, Documentation Exhibition, 1997-2005. © Christo.

La figura IV.4.9 es un ejemplo del uso mixto de técnicas de representación de un proyecto; del lado izquierdo, aparece un plano en el cual se señala el diseño de colocación y ritmo de las puertas. Abajo, se presenta un esquema isométrico constructivo para el montaje de las mismas. Del lado derecho, se aprecia la idea general la propuesta de intervención paisajística, a través de la representación en un apunte perspectivo realizado en grafito y lápiz de color.

IV.5. La realización de las piezas

Cada uno de los artistas se enfrentó a diversos retos en las diferentes etapas para llevar a cabo la exposición de sus proyectos: búsqueda de financiamientos, permisos de las autoridades correspondientes a cada lugar en el que se operaba, problemas en la construcción. Conforme crecía la complejidad y el tamaño de los proyectos, los requerimientos se iban multiplicando. Esto empujó a los exponentes a llevar a cabo una serie de procedimientos para resolver todo tipo de contrariedades antes de poder llevar a la práctica sus proyectos.

Dentro de la etapa de la construcción, las dificultades surgieron en diferentes fases: al querer transportar los materiales, como en el caso de *Spiral Jetty*, *The Lighthting Field*, o en *Sun Tunnels*; al resolver la estructura en términos de ingeniería, como sucedió en varios de los proyectos de Christo & Jeanne Claude, tales como *Running Fence*, *Valley Curtain* y *Wrapped Coast*; o simplemente al concluir la contratación y operación de maquinaria pesada para la ejecución, por ejemplo, dentro de la obra de Oppenheim.

En el caso de la obra de Matta-Clark (cuyo proceso se puede considerar como de-constructivo debido a su técnica de sustraer, dividir, seccionar, enterrar, etc., edificios ya existentes), los inconvenientes surgieron en la etapa de ejecución, como veremos adelante. De esta manera, se explicará, a grandes rasgos, de que forma los exponentes del land art se las ingeniaron, en varios sentidos, para resolver las problemáticas en la realización de sus piezas.

IV.5.1. Retos económicos y geopolíticos

La ejecución de muchos de los proyectos del land art implicó una serie de dificultades y retos de índole económica y geopolítica. Por un lado, había que financiar la realización de las piezas, lo cual implicaba presupuestos altos en cuanto a recursos humanos y materiales, sobre todo a medida que se acrecentaba la monumentalidad de la pieza. Por otro, se tenía que negociar con las autoridades gubernamentales encargadas de facilitar los permisos de intervención en el territorio.

Un ejemplo de esta índole es *Wrapped Coast*, uno de los primeros proyectos de Christo & Jeanne Claude, realizado entre 1968 y 1969, en Little Bay, Sidney. Éste consistía en el recubrimiento de la línea de una costa de unos aproximados 2,400 metros, hecho a base de 92,900 metros cuadrados de textil anti-erosión y 56 kilómetros de cable de polipropileno. La producción de esta pieza representó un desafío económico en la construcción. Para solventar el costo de producción se consiguió una beca otorgada por Jhon Caldor,²⁴ coleccionista de arte y empresario, (figura IV.4.10).

²⁴ Lailach, *op. cit.*, pág. 32.



Figura IV.4.10. *En el land art construir tiene sus propios retos, tal como sucede en la arquitectura del paisaje.*

Christo & Jeanne Claude (1969). *Wrapped Coast*.
Little Bay, Australia. © Harry Shunk/ Christo.

Otro ejemplo de estas características es el proceso para llevar a cabo *Valley Curtain*, en Colorado, el cual requirió cerca de dos años para su ejecución, de 1970 a 1972. Para su diseño se había previsto la confección de un cortinaje de 12,780 metros cuadrados de un textil de nylon en color naranja, que sería colocado temporalmente a lo largo del valle, véase la figura IV.4.11. Los recursos económicos considerados en un principio no fueron los suficientes para financiar el proyecto; debido a esto, los artistas se vieron en la necesidad de fundar la *Valley Curtain Corporation*, a través de la cual se puso en venta los *collages*, dibujos, bocetos y maquetas del proyecto. Con ello se logró recaudar los fondos suficientes para concluir la pieza.



Figura IV.4.11. *La realización de algunas piezas de land art, requieren de procesos constructivos tan complejos como en la arquitectura del paisaje.*

Christo & Jeanne Claude
(1970-1972). *Valley
Curtain.*
Colorado, E.U.A. © Christo

Los bocetos, dibujos y maquetas realizados por Christo & Jeanne Claude se consideran también como «anteproyectos» y fueron también aprovechados para recaudar los fondos necesarios para financiar la producción y construcción de varias de sus piezas como *Running Face* y *Wrapped Coast*.

IV.5.2. Procesos constructivos y de-constructivos

El carácter de estas propuestas también está determinado por la forma de construir –e incluso de-constructir–, la cual establece los materiales, herramientas y maquinaria que deben utilizarse en el proceso. Un ejemplo singular de ello, es el proyecto de Morris

titulado *Grand Rapids Project X* en el cual «en lugar de valerse de un pincel para crear su arte, Robert Morris prefiere recurrir a un *bulldozer*.»²⁵

En la obra de R. Smithson, los procesos constructivos aparecen como rasgo característico. En piezas como *Asphalt Rundown*, realizada en 1969, se busca mostrar como el asfalto contenido en un camión de volteo, es vertido sobre un desfiladero en un terreno en la periferia urbana de Georgia, según se aprecia en la figura IV.4.12.



Figura IV.4.12. La exhibición del momento en que un camión de volteo vierte asfalto sobre una cañada, como acto artístico. Robert MORRIS (1969). *Asphalt Rundown*. Georgia, U.S.A. © Smithson/ Jonh Weber Gallery, Nueva York.

Por otro lado, un ejemplo sobre el proceso *de-constructivo*, está en la obra de Matta-Clark, quien aborda el tema del vacío al de-construir algunos edificios: «en medio del «espacio negativo» existe un vacío que permite que lo componentes puedan ser vistos de un modo móvil, de un modo dinámico.»²⁶ Matta-Clark se refiere aquí a los intersticios urbanos, con los cuales él genera nuevas narrativas, ver figura IV.4.13.

²⁵ *Ibid.*, pág. 19.

²⁶ Citado por Tiberghien, en Careri, *op.cit.*, pág. 13.



Figura IV.4.13. *Sustracción cónica de un edificio para resignificarlo.*
Gordon MATTA-CLARK (1975). *Conical Intersect*.
© Matta-Clark.

COMENTARIOS AL CAPÍTULO IV

A partir del land art, acontecimiento plástico en torno al arte conceptual, se vio impulsada la evolución del paisaje como un motivo artístico. El paisaje, a su vez, alcanzó una magnitud inusitada, que lo llevó a perfilarse dentro de la inacabable gama de materiales empleados en las artes.

La socialización del arte, por su lado, permitió que los medios masivos de comunicación se utilizaran como galería artística. De este modo, se pasó de la galería cerrada a la galería televisiva. Lo que a su vez implicó la superación de los espacios de exhibición y mediáticos tradicionales.

Al pretender superar al arte como mercancía, se exploran otras formas de expresión plástica capaces de producir al espectador experiencias y sensaciones libres de las sujeciones mercantiles. Si bien en la actualidad, las galerías, los museos y los centros de cultura siguen siendo lugares para el mercadeo y/o exhibición de arte, fue en ese momento, con el surgimiento del land art, que estas consignas se pusieron en duda, con lo cual se logra un nuevo nivel de presentación y relación con la escultura.

Desde este enfoque, se puede apreciar que esta corriente artística posee el potencial de enriquecer la proyección y la dimensión del paisaje, así como el de acercarlo con el espectador, aun cuando se sitúe en una localización espacial un tanto inaccesible desde las urbes.

El land art tiene, como una de sus finalidades, producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un determinado paisaje. Para ello, el paisaje se altera en un sentido artístico-estético, a modo de reflejar fenómenos propios dentro de éste: la relación entre el ser humano y la naturaleza; su ambiente y el mundo que en ella se desarrolla; el deterioro causado por las industrias y la falta de consciencia ecológica. Los exponentes del land art son los encargados de suministrar a la sociedad una dosis de visión subjetiva respecto a los diversos paisajes, desde el natural, hasta el urbano.

El land art, en el ámbito actual, representa una de las vanguardias artísticas entorno al territorio y, a su vez, un pensamiento contemporáneo respecto a la conceptualización del paisaje a través de prácticas que lo potencializan. Aun cuando su tiempo y espacio se ubican en el pasado, la ideología de esta tendencia sigue siendo parte del movimiento que impulsa la creación de nuevas formas de interpretar y representar el paisaje, lo cual permea también a otras esferas de intervención paisajística, como son la arquitectura del paisaje, tema que aquí nos interesa en relación a todo lo expuesto.

El land art enfatiza la visión contemporánea del ser humano respecto a la noción-espacio temporal, misma que promueve la comprensión colectiva de la realidad como la unicidad del tiempo-espacio. Las intervenciones en el paisaje tienen una nueva y más amplia consciencia del ambiente y su complejidad, por lo que han heredado al mundo un patrimonio artístico que revela un profundo interés por el concepto de lugar y su naturaleza. Este último aspecto se ve reflejado en la investigación sobre los fenómenos y acontecimientos que le son propios, tanto los intrínsecos como los extrínsecos. Rescatar estas características abstraídas a través de la plástica y que representan de diversas maneras estéticas pequeños fragmentos de la realidad, es una labor que debe considerarse dentro de la arquitectura del paisaje.

El auténtico cometido del land art quizá sea el de dar tiempo dentro del espacio geográfico, para que el instante de contemplación del territorio pueda prolongarse y hacerse más grabable en la memoria, mediante los sentidos condensados en la experiencia estética. Este aspecto –dar tiempo para que el sujeto suceda contiguo al paisaje– también puede reproducirse en la arquitectura del paisaje.

Reconocer a los países como paisajes es uno de los efectos que resulta de la contemplación de las piezas del land art.

Otro aspecto que hay que destacar es la *artelización* del paisaje, ya que es través de las propuestas de esta corriente artística como se pueden reconocer los aspectos y valores, tanto plásticos como estéticos en el territorio. En la arquitectura del

paisaje hace falta la metáfora, la simbolización de una manera más intencional y explícita, como se efectúa dentro del land art.

En el land art hay que perderse dentro del territorio para descubrir la esencia del lugar con el que se quiere trabajar. En la arquitectura del paisaje, hay que encontrarse para contemplar la apariencia del lugar. Hemos de reflexionar si en la arquitectura del paisaje es posible reapropiarse de la propuesta del land art, tanto en la teoría como en la praxis. Quizá, en ninguno de los casos sea prudente definir qué es lo correcto o lo acertado para hacer que el espectador y/o el usuario se relacione con el territorio, y sólo sea necesario entender que, en principio, son dos posturas diferentes que muestran opciones alternas cada una. El individuo es quien debe elegir qué hacer y cómo actuar en el territorio, a partir de su experiencia con el lugar y de su relación con el paisaje, tal como se formula en las propuestas artísticas aquí expuestas.

CAPÍTULO V



«El tema es arquitectura, el resultado es escultura».

Michael HEIZER

CON LA HERENCIA DEL LAND ART

Existe una relación entre el land art y la arquitectura del paisaje, ésta permea la forma en que se llevan a cabo las nuevas propuestas arquitectónicas en torno al paisaje y a los espacios abiertos, tanto en el territorio internacional, como en el latinoamericano. Se percibe en ellas la presencia de un código genético que pareciera haber sido heredado de las corrientes pertenecientes al land art, el cual se manifiesta en la forma y la estética de la arquitectura del paisaje actual.

Un anillo de concreto inserto en un bosque de coníferas dentro del territorio jalisciense, en México, es una muestra de las nuevas formas de operar en el paisaje desde la arquitectura. Este proyecto lleva consigo una narrativa e intencionalidad estética que parecieran heredadas del land art. En este monolito en forma de aro, sobresale la intencionalidad estética y predomina una plástica simple, que son propias del land art. Aun cuando la forma es un elemento predominante en este objeto creado, su función se realza al momento de entrar en relación con el sujeto.

En esta propuesta arquitectónico-paisajista se perciben algunos rasgos genéticos del land art, manifestos en los valores estéticos y plásticos añadidos a la obra. Estos permiten que el usuario de una ruta de peregrinación logre interactuar con el sitio, dialogando y compenetrándose con éste, a partir de las quimeras creadas en el emplazamiento. Desde estas quimeas, se propicia un juego con la espacialidad, la escala y la extensión del lugar respecto a la percepción del espectador.

IMAGEN EN PORTADA DEL CAPÍTULO V:
DELLEKAMP ARQUITECTOS/ ROZANA MONTIEL (2010). *Santuario*. Cocinas, Jalisco, México.

DESCRIPCIÓN:

Anillo de concreto blanco de 40 metros de diámetro.

© Iwan Baan.

CAPÍTULO V. ARQUITECTURA DEL PAISAJE CON RASGOS DEL LAND ART

Los ejemplos de arquitectura del paisaje actual que analizaremos en esta investigación se desarrollan tanto en el territorio internacional como en el latinoamericano, durante el siglo XXI. Es por ello que, para introducirlos, se revisarán en este capítulo, los fundamentos y características de la arquitectura del paisaje, así como la forma en la que ésta se ejerce dentro de este marco espacio-temporal.

Otros de los aspectos que se tratará en este capítulo son las proximidades entre la arquitectura del paisaje y el land art en el siglo actual. Esto se presenta en dos etapas: en la primera, se exponen, de modo breve, algunos ejemplos de arquitectura del paisaje que presentan rasgos asociados con la corriente artística que nos concierne. En una segunda etapa, pero de un modo más detallado, se presentan tres proyectos de arquitectura del paisaje latinoamericano que llevan consigo el lenguaje del land art.¹ Esto nos permitirá observar los valores que ligan a estas dos actividades transformadoras del paisaje.

Como resultado, se trata de llegar al sitio deseable dentro de todo este recorrido: ubicar los nexos y divergencias entre la arquitectura del paisaje y el land art, revelados a lo largo de este estudio. Este punto nos permitirá, finalmente, plantear algunos criterios y lineamientos para ser considerados dentro de la arquitectura del paisaje, con lo que se confirmará la hipótesis de esta tesis.

¹ Es importante considerar que los rasgos de land art presentes en estos proyectos no necesariamente fueron parte de la intencionalidad de sus creadores, sino que, más bien, están presentes de un modo analógico.

V.1. Arquitectura del paisaje vinculada al land art

Dentro de las tipologías de los proyectos de arquitectura del paisaje realizados en la actualidad, se encuentran plazas, paseos, parques centrales y periféricos, alamedas, jardines públicos y privados, entre otros. Algunas obras de arquitectos y diseñadores tienen tal relevancia paisajística, que se han vuelto representativas a nivel mundial dentro del ámbito. Aquí, es importante destacar sobre todo aquellos rasgos de estas obras de arquitectura del paisaje, principalmente en planes paisajísticos y proyectos de paisaje cultural, que se asocian y apropian de las características del land art.

Para definir la influencia del land art en la arquitectura del paisaje del siglo XXI, nos hemos de enfocar en las obras que parecen presentar rasgos propios de esta corriente artística. En primer lugar, se exponen los proyectos de un modo general y, posteriormente, se comparan con determinadas propuestas del land art, con la finalidad de enriquecer con esta corriente artística a la arquitectura del paisaje.

Como hemos de ver, a partir de la apropiación de algunos de los recursos plásticos y estéticos que le son propios al land art en la arquitectura del paisaje, se pueden destacar los valores originales de un lugar que se presentan como dinámicos, con más color y contraste visual en el caso de la imagen urbana. Para esto, se presentan algunos proyectos como ejemplo de este punto.

V.1.1. El imán urbano

El primer caso que presentamos es el *Grand Canal Square*, realizado en 2007, por Martha Schwartz, en Dublín, Irlanda. Esta obra se emplaza en un espacio público de gran extensión, el Gran Canal dentro de la ciudad de Dublín, Irlanda, y se extiende sobre una hectárea –10,000 metros cuadrados—. Está inmerso en un contexto urbano de arquitectura contemporánea, donde resalta el prominente edificio del nuevo teatro de Daniel Libeskind. Fue este escenario el que empujó al proyecto a generar un espacio público que expresara dinamismo y colorido en contraste con el contexto arquitectónico.

Grand Canal Square se define a través de una serie de pavimentos de colores brillantes, fabricados con nuevas tecnologías en material de resina y cristal, colocados sobre el canal; y vegetación palustre plantada en las jardineras. Una «alfombra» roja se extiende desde el teatro hacia fuera y viceversa, y una «alfombra» verde conecta con el nuevo hotel de la Oficina de Desarrollo.

Por un lado, el piso rojo, se define a partir de formas triangulares abstractas, con la finalidad de evocar las pasarelas, ya que éstas son un elemento cultural.; el piso verde, en cambio, ofrece una expresión ambiental de mayor serenidad que integra amplios asientos con diferentes alturas, ubicados en los bordes de las jardineras, véase la figura V.1.1. Los pisos se han diseñado de este modo para hacer referencia a la posición cultural que ocupa la ciudad de Dublín en el mundo, como un lugar glamuroso.



Figura V.1.1. *La incentiva del diálogo entre la ciudad y el ciudadano a través de la intervención en el espacio público.*

Martha SHWARTZ (2007). *Grand Canal Square*.
Dublín, Irlanda. © Martha Schwartz, Inc.

En el área se colocaron una serie de postes lumínicos de 10 metros de altura y 30 centímetros de diámetro, fabricados en acero con acabado en pintura roja, están dispuestos en diversas alineaciones angulares respecto al horizonte,² Los postes, son la metáfora del gran bullicio que se produce por la gente que asiste a la pasarela, según explica M. Schwartz en la explicación del proyecto,³ véase la figura V.1.2.

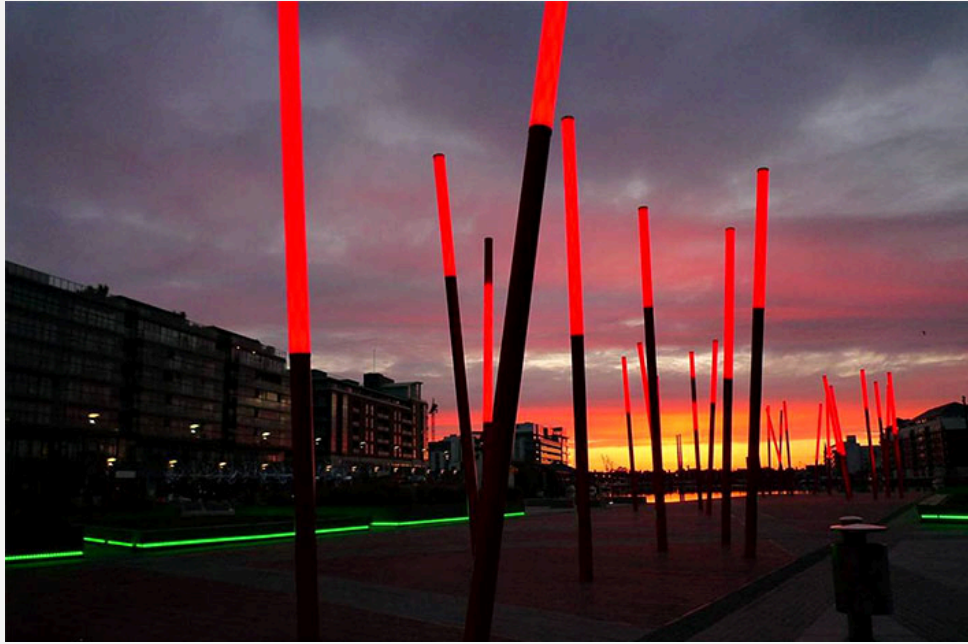


Figura V.1.2. *Postes de luz que simbolizan el bullicio de la multitud.*
Martha SHWARTZ (2007). *Grand Canal Square.*
Dublín, Irlanda. © Martha Schwartz, Inc.

Schwartz describe al proyecto de la manera siguiente:

Los polígonos extruidos de la alfombra verde, se plantan con vegetación palustre como un recordatorio de la zona húmeda histórico de este sitio. Se ofrecen algunas extensiones de césped para los ocupantes, esto permite disfrutar del espectacular

² De acuerdo con la descripción del proyecto hecha por Martha Schwartz Partners, referenciado desde http://www.marthaschwartz.com/projects/civic_institutional_dublin.php#, consultado el 1º de junio de 2014, a las 12:42 hrs.; traducción propia.

³ *Idem.*

*entorno. Hacia fuera de la plaza se ubica una fuente de bloques de mármol verde apilados al azar, que se desborda con agua burbujeante.*⁴

La plaza aparece surcada por estrechos senderos reticulados en forma de «plato roto», que permiten la circulación del transeúnte en cualquier dirección, y conectan de manera complaciente con los lugares dentro del perímetro, tales como los mercados o ferias. Este proyecto se ha desarrollado para fungir como un «imán» urbano las 24 horas, por lo que reinterpreta y luego refleja, de esta forma, la energía propia de la ciudad de Dublín.⁵

La «Plaza del Gran Canal» es un gran ejemplo de arquitectura del paisaje que articula algunos rasgos del land art, ya que se inserta en el contexto paisajístico como una obra que busca restaurar el equilibrio entre el entorno urbano –referente tanto a su carácter natural como cultural–, a través de una estética distinta que propicia un diálogo entre el público y el lugar a partir de la obra.

El carácter formal del *Grand Canal Square* se configura a través de los pavimentos y los postes de luz, en los cuales se aprecian algunos rasgos que hemos visto en las propuestas del land art. La modulación en los pavimentos y postes remite a una de las piezas de M. Heizer titulada *Dissipate* (1968), que consiste en una serie de modulaciones geométricas sobre el terreno seco de un lago, a través de piezas de madera de diferentes dimensiones con 30 centímetros de espesor, según se muestra en la figura V.1.3.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

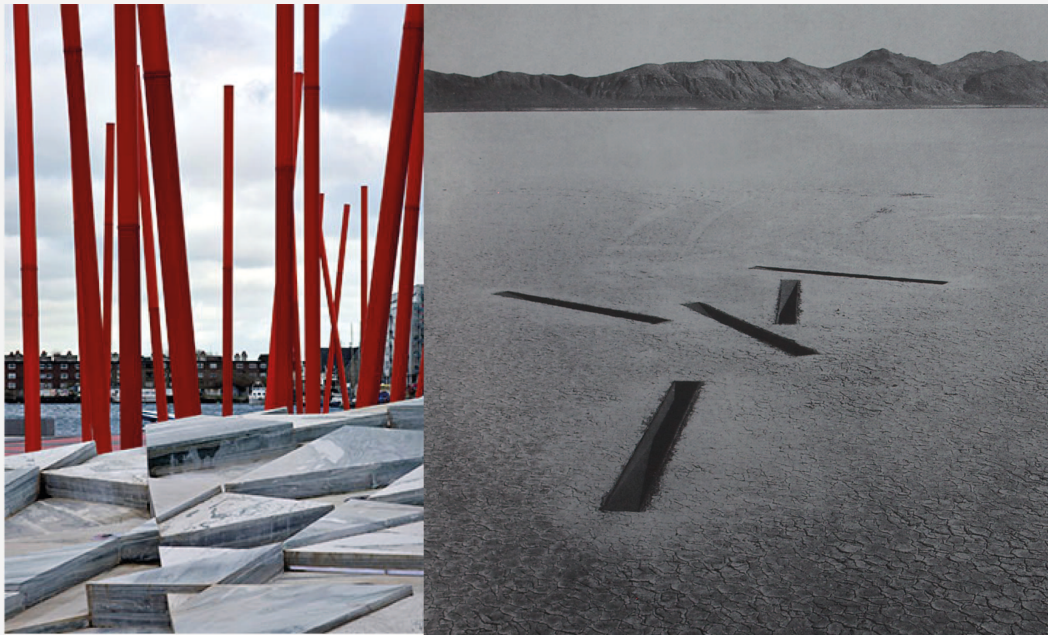


Figura V.1.3. La modulación de los elementos del *Grand Canal Square* (izquierda), evoca a *Dissipate* (derecha). En ambos casos, son inscripciones sobre el terreno de un cuerpo acuático.

Por otro lado, los postes evocan a *The Lightning Field* (1977), pieza realizada por W. De María. Hemos de recordar que en este «campo de relámpagos», los tubos metálicos atraen las tormentas eléctricas en un terreno desértico, lo que provoca en el espectador una experiencia sublime del lugar. Tal parece que la experiencia de los usuarios en la plaza del *Grand Canal Square*, se remiten a sensaciones de sobresalto y excitación estimuladas por el espectáculo visual que se produce a partir de las luces en los postes y las bancas. El gentío y su algarabía serían, en todo caso, una anlaogía a los relámpagos constantes que son atraídos por los postes de éste proyecto, véase la figura V.1.4.



Figura V.1.4. Los postes y las luces en el *Grand Canal Square* (izquierda), remiten al espectáculo que se genera en *The Lightning Field* (derecha). Al estimular una experiencia estética en el espectador asociada a lo sublime.

Otro aspecto asociado con el land art que resalta en esta plaza, es la configuración de la espacialidad que permite a los usuarios desplazarse en cualquier dirección, a través de los elementos formales insertos en ella. Como resultado de esta intervención en el paisaje urbano, se promueve la multi-direccionalidad de las actividades eventuales a través de una libre circulación y uso del mobiliario urbano, así como dar tiempo –dar lugar–⁶ a que sucedan eventos inusitados.

V.1.2. La cinta roja en un corredor fluvial

Otra ejemplo es el parque periférico *Red Ribbon Park*, en Qinhuangdao, provincia de Hebei, en China, realizado en 2007 por el estudio de arquitectura del paisaje Turenscape; en un sitio denominado Urban Greenway, el cual originalmente es un corredor fluvial, con una superficie total de cerca de 20 hectáreas.

El proyecto consiste en un parque en forma de «cinta» de color rojo que se emplaza a un costado del río Tanghe, en la periferia al este de la ciudad. El enfoque del diseño e intervención planteados en este corredor fluvial, parte de la forma del terreno y su vegetación, a partir de los cuales se despliega una «cinta roja» que

⁶ Puesto que, al retomar a Seel (2007), «[...] no sería el espacio, sino el tiempo lo principal de toda forma estética o artística [...]. Citada en el capítulo IV, pág. 199, de la presente.

abarca 500 metros lineales y se adapta a tales características del terreno, reinterpreta las características del lugar. «Sin dejar de conservar la mayor cantidad de corredor fluvial natural como sea posible durante el proceso de urbanización, este proyecto demuestra cómo una solución de diseño minimalista puede lograr una mejora dramática al paisaje».⁷ Esta línea, de carácter plástico, está orientada de manera estratégica para aprovechar la iluminación durante el día; a lo largo de la cinta se integran los asientos en cuyo interior se encuentra empotrada la iluminación artificial, para que por la noche ésta misma funja como una guía lumínica en el trayecto, según la figura V.1.5.



El desafío del diseño consistió en preservar los hábitats naturales a lo largo del río y establecer, al mismo tiempo, un espacio para la recreación y la educación dentro de los nuevos usos urbanos del proyecto. Para ello, el equipo de arquitectura del paisaje *Turenscape*, hizo la propuesta de una «cinta roja», diseñada Con fines

⁷ Cita retomada desde <http://www.archdaily.com/445661/red-ribbon-park-turenscape/>, consultado el 19 de julio de 2014 a las 12:04 hrs. Traducción propia.

específicos de adaptarse al contexto de los cuerpos acuáticos superficiales y la vegetación del lugar. Esta cinta se extiende en su total longitud a la orilla del río, y se integra paisajísticamente a través de un andador.



Figura V.1.6. *Una cinta roja que se integra al paisaje, que funciona como andador, asientos, jardineras y luminarias.*
TURENSCAPE (2007). *Red Ribbon Park*.
Qinhuangdao, China. © Turenscape.

Las dimensiones de la cinta roja son de 60 centímetros de altura, y su anchura varía desde 30 hasta 150 cm. Está construida con fibra de acero, con una instalación de luminarias ubicadas en el interior, desde donde las luces son proyectadas, de modo que la cinta se ilumina de rojo durante la noche. Se sembraron, asimismo, varias especies de vegetación de la región en los orificios estratégicamente colocados a lo largo de la cinta, según la figura V.1.6.

Este parque periférico muestra en su diseño algunas reminiscencias conceptuales y formales asociadas al land art, pues evoca piezas como *Stephen Long* y *Cyrus Field*, ubicadas en Buskirk, Nueva York, realizadas por P. Johanson.

Stephen Long (1968), por su lado, es una línea tricolor en azul, amarillo y rojo de 500 metros de largo, que se encuentra emplazada en un tramo de una vía abandonada. Al ser una línea que debido a su longitud excede el alcance visual del espectador, causa la impresión de carecer de ángulos de observación, y con ello mismo incita el interés por recorrer el lugar, ver la figura V.1.7.



Figura V.1.7. La colocación de *Red Ribbon Park* (izquierda), se asemeja a la de *Stephen Long* (derecha), en donde ambas líneas saltan a la vista del espectador por su colorido, y a su vez perfilan como enmarcaciones del paisaje.

Para Johanson, la narrativa espacial de *Stephen Long* es la siguiente:

*Las líneas, pueden interpretarse como carreteras, caminos, agua, puentes o pasos elevados [...] La línea se convierte en un vehículo a través del cual explorar todos los sistemas que contiene: la luz y el color naturales, ecosistemas acuáticos, el tiempo, las plantas, los animales, la geología...*⁸

Red Ribbon Park es un proyecto que presenta aspectos en paralelo con *Stephen Long*. Coinciden en su longitud y situación espacial, mas el aspecto más importante en ambas intervenciones, es la idea de crear un objeto lineal que sirva como un «vehículo» u objeto de transporte dentro del sitio, el que a su vez, provoca en el usuario el interés por recorrer y explorar el lugar.



Figura V.1.8. La creación de una «cinta roja» que articule un proyecto de arquitectura del paisaje en un entorno natural como es *Red Ribbon Park* (derecha), hace alusión al land art, a la línea de madera y mármol que atraviesa una zona boscosa en la pieza *Cyrus Field*, al fungir también como un marco del paisaje (izquierda).

En este mismo sentido, también se puede evocar a *Cyrus Field* (1970-1971), que consiste en una «línea» ubicada sobre el paisaje natural, realizada a base de

⁸ Citado en Lailach, M. (2005). *Land Art*. Köln: Taschen, pág. 66.

madera de Brasil, mármol y cemento. Según la visión de su autora, «al contemplar *cyrus field*, lo que se ve es la naturaleza.»⁹ Esta intervención espacial define una vereda a través de la cual se envuelve al paisaje en un modo visual, con la finalidad de observar y descubrir el paisaje natural, como se muestra en la figura V.1.8.



Figura V.1.9. La creación de una «cinta roja» que articule un proyecto de arquitectura del paisaje en un entorno natural como es Red Ribbon Park (derecha), hace alusión al land art, a la línea de madera y mármol que atraviesa una zona boscosa en la pieza *Cyrus Field* (izquierda). Aquí lo que se resalta son las visuales paisajísticas.

Red Ribbon Park configura una vereda en medio del entorno natural, tal como en el ejemplo de *Cyrus Field*. Aquí la intención se enfoca tanto en lo visual como en el sentido literal de establecer a la «cinta roja» como una especie de andador. Así, entonces, se plantea este «listón rojo» como un elemento arquitectónico-paisajístico que permite guiar al usuario dentro del recorrido del parque, elemento que «funciona como un banco, pasarela y foco de iluminación. Se fragmenta en cuatro pabellones, que sirven de punto de encuentro»¹⁰ y a su vez, articula las actividades que se desarrollan dentro de este lugar, según la figura V.1.9.

⁹ *Idem.*

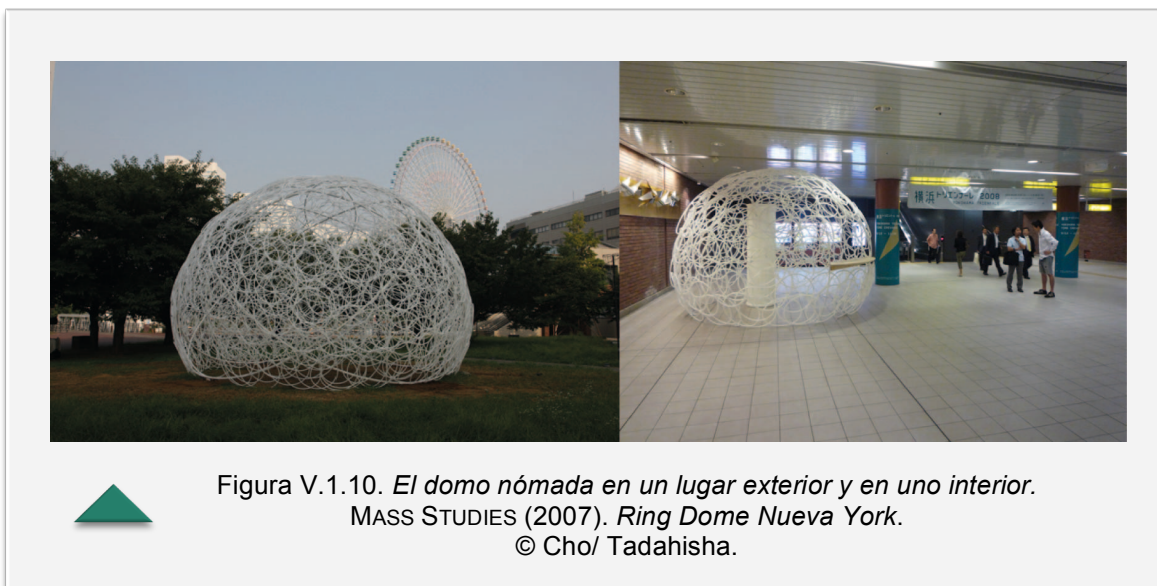
¹⁰ Leonart, T. A. (coord. ed.) (2012). *El gran libro del Paisajismo Urbano*. Barcelona: LOFT Publications, pág. 245.

Red Ribbon Park es un ejemplo de arquitectura del paisaje que tiene estrechas correspondencias respecto al manejo de los materiales, configuración, modulación y disposición con el land art.

V.1.3. Un domo nómada configurado con aros

En este análisis sobre el vínculo de la arquitectura del paisaje con el land art, se consideran las intervenciones realizadas en lugares públicos cuya condición es «efímera», y son consideradas también como «instalaciones».

Un ejemplo de ello es el *Ring Dome*, proyecto desarrollado por Mass Studies, llevado a la práctica entre 2006 y 2007. La finalidad de este domo fue la de albergar al público que asistía a un evento de arte y cultura en un maratón de 26 días durante los meses de septiembre y octubre. para celebrar el 25 aniversario del Storefront for Art and Architecture de la galería de Nueva York en 2007. A partir de dicho evento, éste mismo domo se ha instalado en otros emplazamientos alrededor del mundo, tales como Kitakyushu (2008), Milán (2008) y Yokohama (2008),¹¹ ver figura V.1.10.



¹¹ Información obtenida del sitio oficial de Mass Studies, referido desde http://www.massstudies.com/projects/ring_txtEN.html, consultado el día 29 de mayo de 2014, a las 22:34 hrs. Traducción propia.

El *Ring Dome* es una instalación construida de manera autorreferente a su título «domo de aros», ya que consiste en una cúpula de 8.65 metros de diámetro, compuesta por alrededor de 1000 piezas de lo que conocemos como *hula hula* –del anglicismo *hula hoop*–, cada una de éstas tiene 80 centímetros de diámetro. Estos aros están fabricados en PVC, y a su vez montadas sobre una estructura de acero, configurada a través de cuatro anillos intersectados, correspondientes al diámetro del domo. Esta cúpula fue emplazada en el Petrosino Park, un parque urbano localizado en la intersección de las calles Lafayette y Kenmare, en el distrito de Soho, en Manhattan,¹² ubicado muy próximo a la galería. La instalación del domo se pensó específicamente para este lugar, ya que se esperaba reunir al mayor público posible y se esperaba que los eventos, al ser de carácter público, involucraran tanto a la población como al entorno mismo, véase la figura V.1.11.



Figura V.1.11. *El domo de anillos en medio de la urbe.*
MASS STUDIES (2007). *Ring Dome Nueva York.*
Nueva York © Cho.

¹² *Idem.*

Esta instalación, considerada como arquitectura del paisaje por sus mismos creadores, constituye un albergue temporal para llevar a cabo diversas actividades al aire libre, ya que funge como un foro en el cual se llevaron a cabo discusiones relacionadas con los temas y problemáticas actuales en boga que se dan entorno al arte y a la arquitectura. Además de ello, la instalación es una incitación –tempo-espacial y visual– a hacer un uso distinto del parque. Por ejemplo, la experiencia visual que se produce del entorno paisajístico en el espectador que se ubica dentro del domo, estimula una percepción distinta del lugar, y con ello, un enfoque y encuadre distinto del paisaje.

En este caso, el *Ring Dome* se interpreta como una especie de «envoltorio» de una atmósfera, tal como el trabajo de Christo & Jeanne-Claude, el cual consiste en envolver cualquier clase de objeto o elemento presente en el paisaje, para resaltarlo, subrayarlo, evidenciarlo. Esto se puede ejemplificar a través de algunas de sus propuestas ubicadas dentro del proyecto titulado *Air Package* (1966-1968),¹³ que se explica como un intento de empacar el aire que ocupa un espacio determinado, a manera de hacer evidente su masa y, de modo relativo, su forma.

Así, se aprecia en el *Ring Dome* una delimitación y enmarcación de una porción de atmósfera o espacio a partir de un domo, para darle presencia ante el espectador. A través de ésta acción, el mismo domo se convierte en un lugar que cumple con una función específica, la de albergar a un público específico para realizar actividades definidas. Véase la figura V.1.12.

¹³ Lenze (2001). *Christo and Jeanne-Claude. Early Works 1958-1969*. Colonia: Taschen, pág.161, 190. Traducción propia.



Figura V.1.12. En el *Ring Dome* (izquierda), un espacio se hace visible a partir de su «encapsulación», tal como una de las propuestas para el *Air Package* (derecha).

Otra semejanza del *Ring Dome* con el land art es su perfil de instalación: su carácter efímero también fue planteado en el proyecto *Air Package*, el cual pretendía ser instalado en el jardín del Museo de Arte Moderno, en Nueva York. Por supuesto, existen evidentes diferencias entre ambos proyectos, *Ring Dome*, por ejemplo, está pensado y construido para su uso interior; *Air Package*, por su parte, sólo se planteó como un medio plástico-estético para empaquetar una porción de aire, según como se aprecia en la maqueta de la figura V.1.13.

En principio, esto revela que las obras de la arquitectura del paisaje no se pueden reducir a una mera construcción simbólica del espacio. Puesto que la arquitectura puede considerarse como «una disciplina que evalúa y propone nuevas formas de convivencia social»,¹⁴ lo más valioso dentro de esta actividad quizá seguirá vinculado a la construcción física del espacio, puesto que el ser humano, por

¹⁴ Cita tomada de Samel (2011). *Amplias perspectivas, soluciones eficaces – Mass Studies. Código 06140*, (61). Febrero-Marzo, pág. 80.

su condición natural, y según parece, «siempre necesitará refugios»,¹⁵ espacios propios para desarrollar actividades que le permitan adaptarse a su entorno.



En las piezas que se presentaron del land art cabe resaltar el uso casi carente de iluminación artificial. En la arquitectura del paisaje, por su parte, la iluminación es un elemento esencial para lograr la ambientación ideal para sus ocupantes. Esto parece marcar una significativa diferencia entre ambas disciplinas, la cual radica principalmente en las propiedades de los sitios de emplazamiento de los proyectos.

Al ser la mayoría de las propuestas del land art realizadas en paisajes naturales, principalmente en desiertos y bosques, la iluminación de las piezas se pudo resolver a partir del manejo formal de los mismos elementos plásticos que las configuran, con el aprovechamiento de la iluminación natural. Esta diferencia en los recursos de iluminación, se ejemplifica al comparar al *Ring Dome* con los *Sun Tunnels* (1973-1976), como se muestra en la figura V.1.14.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 83.

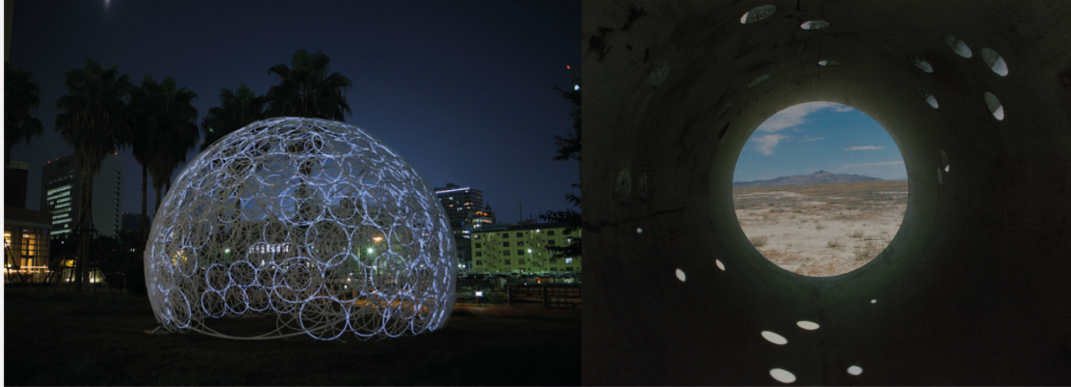


Figura V.1.14. La iluminación artificial del *Ring Dome* (izquierda), le permite ser visualizado durante las horas de noche. En *Sun Tunnels* (derecha), se hizo necesaria la perforación de las paredes de los túneles de concreto, para iluminar su interior.

Como el *Ring Dome* está situado en un espacio público dentro del paisaje urbano, surgió la necesidad de ser iluminado de manera artificial a través de LEDS ubicados en los mismos anillos que configuran la estructura. *Sun Tunnels*, en cambio, no requirió de ello, puesto que los túneles de concreto, ubicados en medio del desierto, son capaces de captar hacia su interior la luz natural, a través de los tragaluces circulares realizados en sus paredes.

Las piezas de land art ubicadas en paisajes naturales, difícilmente pueden ser contempladas durante la noche, a excepción de un par de casos como el antes mencionado *Sun Tunnels* y *The Lightning Field*. Esto hace parecer que el uso de iluminación artificial fue poco explorado dentro de esta corriente artística, puesto que lo principal era resaltar el paisaje, y por tanto, la intervención plástica está más allá de tal prioridad.

Existen propuestas del land art que buscan investigar el fenómeno de la luz natural, tales como *Star Axis* (1971) y *Roden Crater* (desde 1974), principalmente. En este sentido, sería de total validez, que en la arquitectura del paisaje se tomara en

consideración la posibilidad de provocar ciertos «focos» de luz natural, tanto de día, como de noche para provocar otras experiencias sensoriales en el usuario.

A partir de la manipulación plástica y formal, se pueden explorar otras posibilidades de producir iluminación natural en los espacios abiertos, tal como se ha visto en algunas de las propuestas del land art.

V.1.4. El túnel que disuelve fronteras

Cuando los arquitectos y diseñadores del paisaje superan las barreras del lenguaje convencional y dan un mayor acento al arte en sus proyectos por medio de acciones como la *performática*, se puede hablar de una «arquitectura del paisaje operativa».

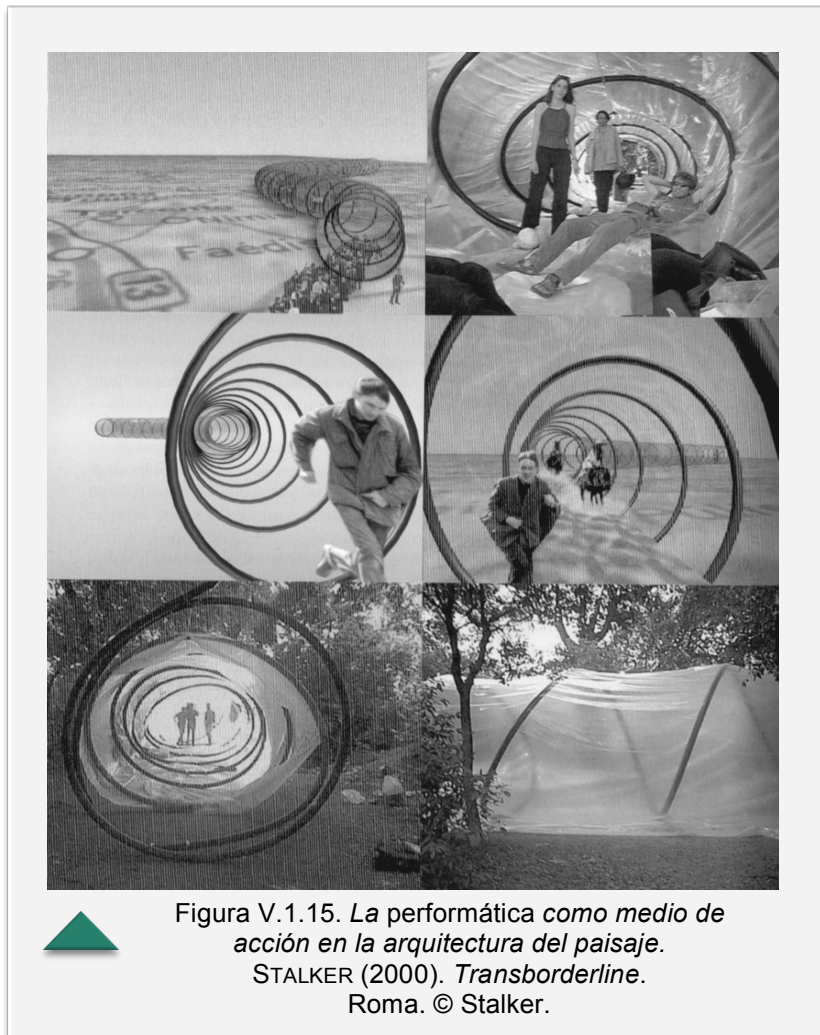
Un caso fiel a esto es *Transborderline*, una propuesta de arquitectura del paisaje desarrollada en el 2000, por el grupo Stalker, en un sitio fronterizo entre Venecia y Ljubljana. Consiste en un túnel conformado por una espiral des-enrollable fabricada a base de alambre de púas. El *Transborderline* también se proyecta ubicar en distintos puntos de ambas ciudades, lo que le da un carácter itinerante, además de efímero.

Desde el punto de sus creadores, el objetivo de esta instalación es crear una infraestructura que sea transitable y capaz de impulsar relaciones entre los sujetos con distintas culturas que en determinado momento se consideran dispares, al introducirlos en un espacio determinado por su carácter neutral y lúdico, véase figura V.1.15.

A partir de que los usuarios se introducen en el túnel, se crea un ambiente «imaginario» que representa un borde espacial que evoca la frontera, un sitio que a su vez representa la conexión entre dos lugares. Al atravesar el canal, el transeúnte se transporta a Liubliana o Venecia, según el sentido en que sea recorrido.¹⁶ La misión de este proyecto, es causar en el usuario una sensación que disuelva las

¹⁶ Síntesis de lo que explica Galofaro, L. (2003), *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, págs. 104-108.

fronteras políticas entre ambas ciudades, y al mismo tiempo, favorecer el intercambio entre sus ciudadanos. Con esto se promueve una mayor cercanía entre los habitantes de ambas ciudades a partir del libre tránsito. Acciones como ésta permiten mostrar nuevos planteamientos de cómo intervenir en el paisaje y dejar una huella en el mismo, la cual provoca un diálogo entre el público y el lugar.



Este proyecto, planteado por el grupo de arquitectos *Stalker*, configura ante todo un paisaje mental. Se plantea una problemática específica del lugar, donde se conceptualiza un supuesto *virus* que afecta a la sociedad, el cual se expande por las ciudades, y cuyo anticuerpo para combatirlo es el *Transborderline*. El «virus» es una

abstracción conceptual de los conflictos sociales que se tornan, a veces, irreconciliables. Conflictos que estampan brechas y límites entre los ocupantes de las mismas ciudades, y causan los bordes imaginarios que las seccionan, los cuales tarde o temprano se hacen tangibles dentro del territorio. Durante el desarrollo de la propuesta se monitorea la efectividad de ésta misma, al observar y analizar las reacciones de la sociedad ante dicho «antídoto», que es el *Transborderline*.¹⁷

Este proyecto implica en sí mismo una «infraestructura habitable para el soporte de la libre circulación de la gente»,¹⁸ a su vez que representa un discurso respecto a las zonas fronterizas y sus implicaciones espacio-temporales. Este aspecto forma parte de varias propuestas del land art y se presenta con frecuencia en el trabajo de D. Oppenheim como, por ejemplo, en *Anual Rings* (1968), según se muestra en la figura V.1.16.



Figura V.1.16. En el *Transborderline* (izquierda), es necesario el libre cruce de los transeúntes de un extremo a otro, para disolver las fronteras entre Venecia y Ljubljana. Esto insinúa un acto performático, como el planteado en *Anual Rings* (derecha), en donde el hecho de expresar movimientos específicos en un lugar, es el medio de significarlo de acuerdo con la intencionalidad artística o estética.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cita retomada de (2000). *Transborderline*. *Libero*, remitida desde <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/transbord/transborderIng.html>, consultada el 20 de julio de 2014, a las 10:51 hrs. Traducción propia.

Como hemos dicho anteriormente, no todos los rasgos de parentesco entre en land art y la arquitectura del paisaje están expresados en la formalidad de los proyectos. En el *Trasborderline*, los elementos asociados al land art son más discursivos y se expresan a través de la performática, ya que es este acto el que permite que la propuesta paisajística adquiera su presencia y eficacia respecto a sus objetivos.

La arquitectura toma aquí la función de un sistema de comunicación, y deja de ser únicamente algo tangible, los arquitectos a través de este proyecto de investigación social, logran establecer un contacto directo con la sociedad a través del territorio. L. Galofaro, explica este proyecto mediante lo siguiente:

*[...] pone en contacto sujetos diversos y realidades en apariencia inconciliables, y lo hace en un territorio neutral: la performance. A partir de ahí, el arte se convierte no sólo en una producción física, sino también en un sistema de comunicación a distintos niveles.*¹⁹

A partir de los proyectos de arquitectura del paisaje aquí presentados, se observa cómo el land art permeado la labor de los arquitectos y diseñadores quienes han planteado propuestas que promueven nuevos referentes como parte de las soluciones a las problemáticas asociadas al territorio, a la convivencia social, a un uso más democratizado de los espacios, etc. Para este fin, se han valido de recursos e instrumentos plástico-estéticos propios y característicos de ésta corriente del arte contemporáneo, cuya búsqueda es el diálogo con el paisaje, a través de la instalación, la performática, el andar, etc.

¹⁹ Galofaro. (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo* pág. 105.

V.2. Arquitectura del paisaje latinoamericano vinculada al land art

El objetivo de este apartado es presentar los paralelismos entre el land art y la arquitectura del paisaje del siglo XXI en Latinoamérica. Para ello, iniciamos con una breve reseña sobre la arquitectura del paisaje latinoamericano, para mostrar de qué manera se está llevando a cabo en la actualidad.

Se presentan algunos proyectos que revelan una relación íntima y un profundo interés con el territorio, lo cual representa un rasgo que vincula a la arquitectura del paisaje con el land art.

La arquitectura del paisaje latinoamericano trabaja dentro de un territorio biodiverso y de gran contenido multicultural. Según J. Martignoni, la labor paisajística en este ámbito, se desenvuelve de un modo no tan regularizado u homogenizado en comparación con otros países de Europa o Norteamérica. Esto la dota de cierta libertad, y la conforma como una actitud más que una filosofía,¹ de acuerdo con la autora, se cita lo siguiente:

Que la arquitectura del paisaje en Latinoamérica pueda definir una manera específica de hacer paisaje se debe a que, como profesión, no está desarrollada al mismo nivel que en los países pioneros en el tema [...] En los países latinoamericanos el arquitecto paisajista es el resultado de una experiencia personal en el tiempo [...] La arquitectura del paisaje en Latinoamérica es una actitud.²

De esta manera, hay que tomar en cuenta la crisis contextual en la que se encuentran algunas de las sociedades latinoamericanas, lo cual se ve reflejado en sus cultura y, por tanto, en sus ciudades. Este aspecto se proyecta, a su vez, en los paisajes. Sin embargo, las crisis pueden ser sinónimo de oportunidad. Lo importante sería detectar qué tipo de oportunidades, y cómo aprovechar y apropiarse de tales

¹ Martignoni, J. (2008). *Latinscapes. EL paisaje como materia prima, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 15

² *Ibid.*

circunstancias para enriquecer la prácticas que se llevan acabo dentro de la arquitectura del paisaje.³

Martignoni también plantea que, en el caso de Latinoamérica, la conciencia gubernamental que establece el soporte, los ejes normativos y el financiamiento para el desarrollo de estos proyectos, se encuentra aún en desarrollo. Lo mismo puede decirse de los instrumentos ideológicos que permiten al gobierno educar y sensibilizar a su población con una visión más humana respecto al paisaje. Hay que considerar también, por otro lado, que la creación e implementación de políticas de desarrollo urbano están, de modo casi unilateral, en sujeción a los intereses del desarrollo económico establecidos por el capital.

Por ello, es importante comenzar por describir en un plano general, cómo se está desarrollando actualmente la arquitectura del paisaje dentro de este vasto y multicultural territorio. En primera instancia, se presentan tres proyectos aquí considerados como los más representativos, en los cuales se muestra que la arquitectura del paisaje integra al land art.

Probablemente, el gran mérito del paisajismo latinoamericano es que el «hacer» surge como una necesidad de vivir, mostrar, utilizar y potenciar ese paisaje y su consecuente proceso intuitivo y experimental.

[...] La profesión de la arquitectura del paisaje en Latinoamérica intenta definir esa necesidad local de experimentación y es intuición y capacidad para resolver el binomio hombre-naturaleza.⁴

El arquitecto y artista italiano Alessandro Tagliolini, hablaba de «la natura della materia» dentro de su trabajo escultórico, dentro del cual realizó esculturas de hormigón armado integradas al paisaje. Estas piezas, de algún modo, demuestran que la arquitectura del paisaje no proviene meramente del quehacer arquitectónico, sino de la integración de la misma escultura a la plástica paisajística. En su obra escultórica,

³ Es por ello, que también a razón de esta reflexión, se revisan los proyectos dentro de este apartado.

⁴ Martignoni, *op.cit.*, pág. 24.

Tagliolini integra al agua como un elemento plástico que forma parte esencial de la pieza, basado en un estudio de lo que él llamaba «la música del agua», en la que queda implícito un entendimiento del ritmo y del silencio.⁵

El primer proyecto que presentamos es *Memorial 9*, ubicado en el Parque Bicentenario de Vitacura, en Santiago de Chile y llevado a cabo en el 2011, por Gonzalo Mardones Viviani. Este memorial consiste en la construcción de una estructura de concreto en forma de contenedor, con un tragaluz en el techo, que mide 9 metros de diámetro, el cual ilumina el recinto interior del edificio. Este, está enterrado bajo un basamento poblado con pasto inglés, se accede a él por medio de un volumen trapezoidal invertido, ubicado al mismo nivel topográfico, véase la figura V.2.1.



Figura V.2.1. *La memoria de un lugar revelada en un paisaje.*
Gonzalo MARDONES (2011). *Memorial 9.*
Vitacura, Chile. © Saieh/ Mutis.

En el área se integran nueve lámparas, como homenaje a las nueve infantes fallecidas en un accidente de automóvil en Putre, en el norte de Chile. En esta obra se representa un «plato abierto a la memoria [...] Una rampa de 16 metros de largo es la

⁵ Fuentes <http://www.fondazionetagliolini.it/>, <http://www.juanferandres.com/cortometrajes/>

directriz que apunta a una magnolia colocada justo al centro, otro elemento sutil – simbólico y de paisaje– al ser el único árbol con 9 hojas en cada una de sus flores».⁶

El segundo proyecto es el *Jardín Botánico de Culiacán*, proyecto del 2012, realizado por Tatiana Bilbao, David Vener y Catia Bilbao. Consiste en un conjunto arquitectónico-paisajístico con diversas zonas: la educativa, cultural, invernadero administrativa, la de servicios; todas configuradas como un conjunto de edificios aislados que simulan rocas incrustadas en un jardín, este abarca un área de 9.250 metros cuadrados, véase la figura V.2.2.



Figura V.2.2. *Edificios como rocas incrustadas en la tierra.*
Tatiana BILBAO (2011). *Jardín Botánico de Culiacán.*
Culiacán, México. © Iwan Baan.

⁶ s.a. (2012). Espacio público, espacio activado. *Arquine*. Otoño (61), pág. 78.

El simbolismo de la concepción de este proyecto alude a la naturaleza del sitio. «El trazo de sus ramas es la abstracción que resulta de la traza previa del jardín botánico. [...] Sobre esta nueva traza, los edificios emergen como rocas endémicas [...]».⁷

El último proyecto, es el *Monumento Emblemático del 150 Aniversario de la Batalla de Puebla*, emplazado en la explanada del cerro de Los Fuertes, Puebla, y realizado en 2012 por TEN Arquitectos/Enrique Norten. Se concibe como un «monumento desenvuelto» sobre cumbre del montículo, al ser una plaza que se desarrolla en diversas áreas de acuerdo con los niveles topográficos naturales del lugar. Conforman una extensa plataforma cubierta con duela de madera, con áreas jardinadas y areneros,⁸ como se muestra en la imagen V.2.3.



Figura V.2.3. *Paisaje memorial emplazado a un cerro.*
Enrique NORTEN (2012). *El monumento desenvuelto.*
Puebla, México. © Alicia González Escamilla.

⁷ Según la explicación de la obra, presentada en s.a. (2012). Espacio público, espacio activado. *Arquine*. Otoño (60), pág. 66.

⁸ Basado en la descripción del proyecto aportada en s.a. (2012). Espacio público, espacio activado. *Arquine*. Otoño (61), 48-51. México.

Su configuración espacial está planteada por una zona externa y una interna. En la primera, que es la que corresponde de manera directa al paisaje urbano, se recrean los once escenarios sobre la batalla dentro de la ciudad, a través de la ubicación de once tubos metálicos de color blanco, que a su vez, fungen como luminarias nocturnas. «El simbolismo y parsimonia del monumento como marco referencial-tradicional se modifica radicalmente –sin soslayar el fin histórico– por la sutil huella de una propuesta que desenvuelve el palimpsesto de la ciudad».⁹

En los anteriores proyectos paisajísticos presentados se pueden observar algunos aspectos relevantes sobre la relación entre la arquitectura del paisaje y el land art. En el conjunto de estas obras, podemos apreciar cómo se manejan las características físicas de cada lugar, para poder narrar la historia de éste a través de sus componentes, sean estos naturales –como la vegetación– o artificiales, así como resaltar con nuevos elementos las cualidades del paisaje, es decir, la historia misma del sitio.

Esto representa una búsqueda dentro del paisaje, impulsada por el conocimiento del sitio y la intuición que se tiene del mismo, donde los elementos naturales dispuestos en el territorio son la «materia prima» con la cual se trabaja.

En seguida, se presentan tres proyectos de arquitectura del paisaje latinoamericano, los cuales se revisan con el objeto de ubicar dentro de estos mismos, elementos propios del land art.

V.2.1. El anillo de concreto entre coníferas

El Santuario es una obra que forma parte del proyecto de arquitectura y paisaje denominado como *La Ruta del Peregrino*, realizado entre 2008 y 2010. Se ubica en Cocinas, Jalisco, México; fue realizado por Dellekamp Arquitectos y Periférica/Rozana Montiel. Consiste en la colocación de un anillo de concreto blanco de 40 metros de diámetro, que se emplaza en un bosque de coníferas. El anillo se adapta a la topografía

⁹ *Ibid.* pág. 48.

del lugar, a partir del cual se crean elevaciones sobre el terreno de hasta 3 metros, lo cual permite que la obra interactúe y se integre con el lugar, como se muestra en la figura V.2.4.



Figura V.2.4. *El anillo inserto en el bosque de coníferas.*
DELLEKAMP/ MONTIEL (2010). *Santuario.*
© Iwan Baan.

Esta intervención también tiene un carácter lúdico para los viajeros, ya que en ella se genera la ilusión espacial de adentro-afuera: «allí donde se eleva el círculo, existe una directa conexión con el exterior por donde los peregrinos pueden seguir su camino».¹⁰ Aquí podemos identificar dos aspectos relacionados con el land art: por un lado, el círculo remite a un referente simbólico que representa un emblema de totalidad y eternidad; y por otro, el anillo de concreto se materializa como una especie de templo, mismo que es la abstracción formal del micro y macro cosmos ante el espectador, por lo que refiere a un diálogo con la naturaleza. Ver la figura V.2.5.

¹⁰ Barreiro, *Templo del Círculo Vacío*. Ruta del Peregrino. Proyectos, *Arquine* 53, Otoño, 2010. Pág. 59.



Figura V.2.5. *Un aro como abstracción del macro y microcosmos.*
DELLEKAMP/ MONTIEL (2010). *Santuario.*
© Iwan Baan.

El paralelismo del *Santuario* con el land art, se ejemplifica en la pieza denominada *Sun Tunnels* (1973-1976). Son varios los rasgos que comparten ambas intervenciones en el paisaje, para comenzar, estos están en los materiales empleados, en su formalidad y espacialidad. Asimismo, la narrativa de ambos proyectos también son semejantes, pues inducen al espectador a una conexión con el cosmos a través de una experiencia estética en la que se promueve el diálogo con el lugar, su exploración y percepción.

El aspecto más significativo que revela una relación entre el *Santuario* y los *Sun Tunnels*, es la creación de visuales señaladas que enmarcan al paisaje circundante, como un disfrute lúdico del lugar a través de las quimeras que hacen la ilusión de interior-exterior, según lo que se aprecia en la figura V.2.6.



V.2.2. La cancha y el estar, el manto y el andar

Un proyecto con influencia explícita e intencionada del land art, es *De arco a arco*, realizado en el *Taller de Agosto* en su versión 2012, en la Escuela de Arquitectura de Talca, Chile. El proyecto consiste en la realización de un viaje de tres días, el cual parte desde Talca hacia Loanco, con dos escalas en el recorrido.

La primera parada es el Valle de los Cóndores. Al llegar a este sitio, el grupo de alumnos del taller extiende un «manto» compuesto por 60 playeras de varios colores, obtenidas de una caseta abandonada; el propósito de esta instalación-performática es

la de interactuar con diferentes texturas en el paisaje, representadas en el cielo, la montaña y el suelo, véase la figura V.2.7.



Figura V.2.7. *Un manto colorido que contrasta con el suelo.*
TALLER DE AGOSTO (2012). *Santuario.*
© Marcelo Rojas.



Al siguiente día, la ruta se dirige hacia Huelón, en donde se realiza una intervención colocando 60 sillas de madera fabricadas con huacales reciclados. Por último, se arriba a Loanco, un paisaje rural costero. Aquí se incorpora nuevamente el manto de camisetas, así como las sillas, para conformar un sólo elemento arquitectónico, el cual representa el suelo y el cielo. En cada lugar dentro del recorrido, los elementos plásticos se colocan con la intencionalidad de enmarcar y dar connotación a unas canchas informales, como se muestra en la figura V.2.7.



Figura V.2.8. *Configuración metafórica de un suelo y un cielo.*
TALLER DE AGOSTO (2012). *Santuario.*
© Marcelo Rojas.

Los directores del taller explican de esta manera, parte de la intencionalidad de esta intervención:

Esta experiencia de apertura podría vincularse con el arte relacional, o a las prácticas artísticas que toman como punto de partida el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que sólo considerar un espacio como autónomo y privativo como soporte de una labor.¹¹

Puesto que esta versión del *Taller de Agosto* se planteó «como un recorrido continuo desde la cordillera hasta la costa, y como un relato que constituya la

¹¹ Uribe & Letelier, *El lujo de un territorio*. Dossier. /Aprendiendo de las Escuelas. *Arquine* 65, Otoño, 2013, pág 94.

exploración de un territorio»,¹² se pudo encontrar, según sus autores, un medio alternativo para esculpir territorios. La arquitectura del paisaje puede ser encaminada hacia el rumbo que señala esta intervención, en el que se esculpe el paisaje a través de actos despojados del control o elitismo lo que permite, en todo sentido, el pleno disfrute de cada lugar.

De arco a arco es un proyecto de arquitectura del paisaje llevado a cabo a partir de instalaciones efímeras que plantean al viaje como la esencia de la intervención paisajística, e interpretan al territorio mismo como relato de un lugar. En este proyecto se reconoce un elemento propio del land art: recorrer el espacio geográfico para hacer de él una metáfora transformadora de la naturaleza. Tal metáfora, se reafirma con la narrativa del paisaje que se construye con el acto de desplazarse, a través del andar. Lo cual es un rasgo que caracteriza a las piezas desarrolladas dentro del trabajo de R. Long. Un ejemplo análogo de este proyecto de arquitectura del paisaje, es *A Line and Tracks in Bolivia* (1981), como puede apreciarse en la figura V.2.9.



Figura V.2.9. En el *De arco a arco* (izquierda), se hace una marca efímera en el paisaje a través del recorrido, lo cual se relaciona con *A Line and Tracks in Bolivia* (derecha), en donde la huellas impresas por el andar son temporales.

¹² *Op. cit.*

El acto de extender un manto y recorrer el lugar para ir (en)marcando el paisaje, remite a la performática y a la escritura en el paisaje por medio de textiles de colores llamativos, tal como se observa en el trabajo de Christo & Jenne-Claude. Por lo tanto, este proyecto de arquitectura en el paisaje muestra lo que se puede llegar a conformar espacial y narrativamente en el territorio, cuando las intervenciones arquitectónicas se conjugan con las artísticas.

V.2.3. Playa-mar, complementariedad limítrofe

En la arquitectura del paisaje a la esencia del lugar se le concibe como *genius loci*. Esto se encuentra el proyecto de arquitectura del paisaje titulado *Baixa-mar, espelhos do céu*, ubicado en la Isla de Itarpica, en Bahía, Brasil. Realizado en 2012 por Iván Juárez, esta intervención resalta la íntima relación del lugar con el ciclo marino, el cual es modificado día a día por la marea, por el efecto del ciclo lunar. En ella destaca, asimismo, el vínculo existente entre la población local, su entorno, la playa y el mar.

El proyecto consta de tres excavaciones curvilíneas sobre el terreno arenoso, de medidas que van de los 1.5 a 3.5 metros y con una profundidad aproximada de 50 centímetros. La propuesta funge como sitio de contemplación del paisaje pesquero – natural y mutante a la vez– ya que tras la puesta del sol desaparece bajo el mar, y al amanecer, con el descenso del nivel, reaparecen las zanjas como pequeños oasis (tal cual como su nombre lo dice), especie de espejos del cielo, véase la figura V.2.10.



Figura V.2.10. *Arquitecturas que aparentan ser telúricas.*
Iván JUÁREZ (2012). *Baixa-mar, espelhos do céu.*
© Juárez.

La forma de actuar en el paisaje en esta intervención la perfila más como una creación de la naturaleza que una intervención estética, puesto que su formalidad parece ser una auténtica «encarnación» del lugar, lo cual rememora al land art. Se considera que el aporte plástico en el lugar surge como consecuencia del respeto hacia los elementos del paisaje al recrearlos de alguna manera, ya que «Baixa-mar, espelhos do céu es una intervención que propone un diálogo con la naturaleza a partir del ciclo de transformación del mar».¹³

Este proyecto de arquitectura del paisaje se apropia de varios elementos del land art, a tal grado que se acerca más a una intervención plástica que arquitectónica. De esta manera, es necesario explicar su función de acuerdo con su diseño y construcción. Las excavaciones realizadas sobre el terreno de la playa fueron concebidas como un

¹³ n.a., Límites complementarios, Proyectos. *Arquine 61*, Otoño, 2012. Pág. 84.

mobiliario polimodal de este espacio público: de día son bancas y miradores; al atardecer, cuando sube la marea, se convierten en contenedores del agua del mar; y finalmente al amanecer, se convierten en «espejos» del paisaje en donde se refleja el cielo. Estos tres momentos que marcan las funciones de las zanjas, son los indicadores espacio-temporales que hacen evidente el ciclo marítimo.

Baixa-mar, espelhos do céu, es reflejo de algunas exploraciones del land art efectuadas en lugares de la misma índole, como por ejemplo, *A Hole in the Sea* (1969), realizado por B. Flanagan, el cual forma parte del filme *Land Art*, de G. Schum. La intencionalidad de esta propuesta artística fue conocer las reacciones espacio-temporales de la playa mediante un anillo metálico introducido en la arena, y el comportamiento de este anillo ante la marea. Lo que se obtuvo con esta intervención fue un agujero en el mar, tal cual su nombre lo indica.



Figura V.2.11. En *Baixa-mar, espelhos do céu* (izquierda), se provocan agujeros en el terreno playero para ser cubiertos por el mar, esto revela semejanza con *A Hole in the Sea* (derecha), aunque en este último, el anillo colocado en la arena sirve para crear un agujero en el mar cuando la marea sube.

En el caso de *Baixa-mar, espelhos do céu*, su intención es explorar la tensión presente entre la playa y el mar; lo que lleva a comprender los límites espacio-temporales marcados por la tierra y el agua como complementarios. Este tipo de exploración es una característica del land art.

Otro rasgo visible en esta obra de arquitectura del paisaje, es la intención de cortar y excavar el terreno para producir huecos o zanjas que puedan ser ocupados por las propias aguas marinas, y hacer evidente su ciclo natural. Otro caso análogo a *Baixa-mar, espelhos do céu* se aprecia en la pieza de land art titulada *Accumulation Cut* (1969), realizada en Ithaca, Nueva York, por D. Oppenheim. Esta pieza consiste en un corte perpendicular realizado sobre una cascada congelada, de 1.22 metros de ancho por 30.48 de longitud, como se muestra en la figura V.2.12.



Figura V.2.12. En *Baixa-mar, espelhos do céu* (izquierda), se provoca un elemento arquitectónico a partir de la excavación en la arena, esto alude a *Accumulation Cut* (derecha), en ambas intervenciones, las zanjas sobre el terreno son de apariencia telúrica.

En la exploración de los tres proyectos de arquitectura del paisaje latinoamericano –*El Santuario*, *De arco a arco* y *Baixa-mar, espelhos do céu*– aparecen, de manera evidente, los rasgos plásticos y estéticos característicos del land art. Aquí, la hipótesis inicial planteada en este estudio se comprueba: ya que el land art se dedica a la intervención en el paisaje, es viable que sus características propias se retomen en la arquitectura del paisaje para el enriquecimiento de éste, y que incluso se vean expresadas tanto en la intencionalidad como en la formalidad de estas obras paisajísticas.

V.3. Enriquecimiento de la arquitectura del paisaje

En esta investigación, se han ido develando algunos de los nexos y divergencias que permiten establecer el vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art. A partir de los proyectos de arquitectura del paisaje que articulan rasgos propios del land art - expuestos en el punto anterior-, se asoman los vínculos presentes entre ambos campos. Esto define las pautas más substanciales que hacen evidente que estos dos campos se encuentran relacionados, para ello, comenzamos por exponer los nexos identificados.

En el capítulo IV, se plantearon algunas de las correspondencias entre el land art y la arquitectura del paisaje, identificados en los métodos y técnicas del proceso creativo, como son la representación de los proyectos a través de dibujos, planos, alzados, perspectivas, modelos y maquetas, la fotografía y el vídeo.

Asimismo, se mostraron algunos de los procesos de realización y construcción de las piezas del land art, en donde se observó que los retos geográficos, económicos, políticos y constructivos, son parte del trayecto de ejecución de las piezas, tal como en la arquitectura del paisaje. De hecho, a través de varios de los casos revisados, se logró identificar que los recursos empleados en el land art –tanto en la representación de los proyectos como en la realización de las piezas– son retomados de la misma arquitectura del paisaje; lo que confirma una directa correlación entre ambos campos de intervención paisajística.

En cuanto a las divergencias reveladas, se mostró, en primer lugar, que la arquitectura del paisaje se ha enfocado en principio a ordenar el territorio para ofrecer al público lugares específicos en los cuales realizar actividades de diversas índoles, como pueden ser de circulación, recreativas, de esparcimiento, de contemplación, etc.; mientras que el land art, por su lado, se ha propuesto como prioridad explorar el paisaje en razón de los elementos que lo conforman estéticamente (punto de vista, tamaño y escala, horizonte, etc.). De tal modo, «el punto de vista, como el horizonte, son dos límites del paisaje, dialécticos y solidarios, y los artistas de los que hemos hablado

ahora son ejemplos de exploración de esos límites».¹⁴ Trabajar en el territorio, al punto de modificar su estructura física con una intención de permanencia espacio-temporal, es distinto a explorarlo e intervenirlo de manera transitoria. He aquí una diferencia fundamental entre la arquitectura del paisaje y el land art.

Otra de las diferencias identificadas entre ambas disciplinas se relaciona con el andar. La arquitectura del paisaje realiza sus intervenciones con escasa consciencia del poder de transformación simbólica del territorio que existe en la simple práctica del andar. Planteado desde el plano general de la arquitectura, «el recorrido llevó a buscar los fundamentos históricos de la anti-arquitectura radical, pero todavía no ha encontrado un desarrollo positivo»,¹⁵ es decir, que aún cuando se lleva a cabo el caminar como una actividad psico-geográfica, en la arquitectura del paisaje, todavía no se alcanza una total consciencia de su capacidad transformadora de espacios. Mientras que para el land art, el caminar representa un acto estético para hacer paisaje, por lo que en la arquitectura del paisaje aún falta por ampliar este acto simbólico y practicarlo de modo consciente e intencionado; de modo tal, que el recorrido en sí sea el objeto arquitectónico y a su vez, el relato del espacio que se atraviesa.

El andar es una experiencia que permite recordar tiempos primigenios, a partir de la cual se construye de manera simbólica en el territorio. La esencia de esta actividad se remonta a las prácticas antiguas del nomadismo, en el acto de transitar un lugar natural y estar expuesto en su caso a las propias inclemencias del ambiente. Esta intención, permite entender al paisaje como espacio vacío, tal como podemos presenciar en la obra de algunos exponentes del land art, como son Long, Fulton, Smithson y De María, mostradas en el capítulo anterior.

Si bien la intencionalidad de los recorridos en el paisaje representa una divergencia entre la arquitectura del paisaje y el land art, para G. Tiberghien, la relación entre ambos campos se revela claramente a través del caminar, puesto que «en todas

¹⁴ G. Tiberghien, en Maderuelo, J. (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, pág.193.

¹⁵ Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili, pág. 25.

las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje».¹⁶ Sin embargo esta aparente convergencia se hace divergente ya que, en la actualidad, esta misma práctica estética no ha sido suficientemente explorada por la arquitectura del paisaje como acto simbólico y *est-ético* transformador del territorio, al ser que «esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello».¹⁷

V.3.1. Propuestas del land art en la arquitectura del paisaje

Los valores propios al land art pueden aportar significativamente a la arquitectura del paisaje. Tales valores están vinculados en principio con la relación sujeto-objeto, la cual se vio envuelta en un cambio de paradigma a partir de la disolución de la fórmula tradicional «obra-espectador-galería», lo que se conoce como *desinstitucionalidad* del arte.¹⁸ Recordemos que a través de propuestas artísticas como las del land art, se superaron los ideales clásicos de la escultura, a través cuatro cambios importantes en el arte:

- a) las piezas son realizadas en lugares no convencionales, como son los paisajes naturales: desérticos, marítimos, montañosos, etc;
- b) el espectador se convierte en el centro y eje principal de la pieza artística, mientras que el soporte, lienzo y motivo es el paisaje, tratado con una intencionalidad estético-plástica;
- c) el lugar es un componente esencial del acto estético, por lo que el recorrido, la exploración y el diálogo que se establezcan en el lugar, son fundamentales también para hacer visibles sus cualidades ocultas. Esto, en su conjunto, se vuelve el vehículo que conduce al espectador a través de la experiencia estética;

¹⁶ Tiberghien en Careri, *op.cit*, pág. 13.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 128.

- d) lo fundamental en la relación espectador-intervención es la experiencia estética, lo cual supera el «fetiche» de «poseer» una pieza artística.

En correspondencia a estos cambios de paradigma en el arte, la arquitectura del paisaje puede enriquecerse en términos generales, según lo siguiente:

- a) el enfoque del diseño y la planificación paisajística deben estar dirigidos, en esencia, al recorrido, la exploración y el diálogo con el lugar, como parte de la intencionalidad ético-estética;
- b) la realización de intervenciones en paisajes poco explorados, puesto que el contacto con lugares naturales y alejados de la urbe puede proveer al arquitecto paisajista de nuevos enfoques para su ejercicio profesional;
- c) lo anterior puede conllevar a un planteamiento de nuevas formas de intervención en el paisaje dentro de las tipologías clásicas del espacio público, en las que se recurra a la plástica de manera directa como recurso para potenciar la experiencia de la obra arquitectónico-paisajística;
- d) en la arquitectura del paisaje, el usuario es el centro y eje directriz de la obra paisajística, por ello se debe enfatizar al paisaje como motivo y objetivo de la experiencia estética;

Es de primordial importancia enfatizar que el andar es una práctica estética e instrumento psico-geográfico que propicia la capacidad de compenetrarse con el lugar, para narrar y transformar paisajes –desde los de índole natural, hasta los urbanos–, a modo de identificarse con ellos, a través de la experiencia provocada por el arquitecto paisajista. Es decir, el acto de transitar puede provocar mayor carga de significados de un lugar. Vagar, es perderse, y esto puede ser una de las variables que coadyuven a hacer visibles valores ocultos que existen en el paisaje, para así explorar nuevas rutas de una experiencia estética paisajista.

Bajo este supuesto, existen arquitecturas del paisaje que retoman esta perspectiva para transformar el paisaje a través del recorrido y, a su vez, ampliar con ello su propio ámbito disciplinar hacia los confines del arte como recurso estético. Este

aspecto se vio expresado con mayor claridad en la propuesta de arquitectura del paisaje titulada *De arco a arco*.

Para explorar este punto más a fondo, hemos de dirigir nuestro enfoque al paisaje urbano —no por ello el más importante—. Para ello, es preciso comenzar por citar lo siguiente:

*Las obras de arte han establecido en el paisaje urbano un territorio estético donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos.*¹⁹

Según J. Valderrama, el arte contemporáneo es un nuevo modelo de interacción en las ciudades, así como un medio para su producción y consumo, donde el land art es un referente específico. Esto se complementa con el párrafo siguiente:

*Estas intervenciones se nutren con elementos simbólicos, tanto de referencia como de orientación en la ciudad, los territorios y las lecturas de los paisajes urbanos a los cuales incorpora el color, el movimiento, la forma de un objeto que genera imágenes, evocaciones o rupturas y que a su vez permite recontextualizar la construcción geométrica de la urbe.*²⁰

Esta perspectiva nos permite considerar la importancia de las intervenciones plásticas en el paisaje no como meros ornamentos, sino como piezas e instrumentos estéticos que permiten una contemplación y lectura más profunda de los lugares.

V.3.2. Regenerar la imagen urbana: paisajes genuinos

La arquitectura del paisaje en conjunción con el land art puede imprimir un nuevo semblante y originalidad a la imagen urbana. Tanto N. Leach como F. Muñoz, cada uno según su enfoque, exponen la problemática de una tendencia característica de la

¹⁹ Valderrama Izquierdo, J. (2008), Un referente específico, el Land Art. Un nuevo modelo de interacción urbana y producción de la ciudad; El caso del arte contemporáneo. En: Álvarez Mora, A. y Valverde Díaz de León, F. (Coord.) *Ciudad, Territorio y Patrimonio: Materiales de Investigación III*. (127-146) Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla, pág. 133.

²⁰ *Idem*.

cultura occidental contemporánea a imitar paisajes urbanos de «producción en serie» carentes de contenidos genuinos, que configuran un paisajes genéricos.²¹ Ante tal situación, aquí se presenta al land art como un actor importante que contribuye a legitimar el «facsimil paisajístico», al cual se refieren estos autores, a través de estas intervenciones artísticas en el espacio urbano.

Un ejemplo de ello está en el proyecto artístico *The Gates* (1991), realizado en el Parque Central de Nueva York por Christo & Jeanne-Claude, figura V.3.1.



Figura V.3.1. *La puertas colocadas en el Parque Central de Nueva York, resaltan los andadores e incitan al transeúnte a recorrer el lugar, además de producir una nueva imagen urbana.*

Christo & Jeanne-Claude (1991). *The Gates*.
Nueva York. © Christo.

A través de *The Gates*, se replantea la imagen urbana del Parque Central, al punto de «ecualizarla», de producir una alta fidelidad en esta, con la finalidad de favorecer la experiencia del usuario en relación con el lugar. El aspecto legítimo de un lugar es una cualidad que puede ser estimulada y recreada si se emplean algunas de las características del land art como instrumento paisajístico, por ejemplo, resaltar lo que está presente pero que no es visible en un lugar. Existen espacios urbanos que

²¹ Véase a Leach, N. (2001). *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili; y a Muñoz, F. (2008) *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

procuran conservar un ambiente natural, aún cuando no sea en el estado original del territorio, esto se presenta sobre todo en los parques urbanos y periféricos ubicados en las grandes ciudades. La imagen de estos lugares o parajes, se puede enfatizar por medio de una actitud estética desde una plástica que potencie la experiencia del mismo.

En algunos casos de arquitectura del paisaje urbano, se despliega una constante repetición de los patrones formales propios de estas tipologías arquitectónico-paisajísticas; esto se aprecia principalmente en las que pertenecen a franquicias o negocios globalizados -tanto de productos, servicios y alimentación, como de recreación y cultura-. Estas tipologías aparecen como «injurias paisajísticas» dentro de la imagen urbana. Al no hacer un profundo estudio del lugar, de un modo errático se llega a manejar su narrativa, por lo que al leerla a través de su paisaje, se produce una imagen forzada y ridícula.

La certeza en el problema de los «paisajes banales», planteado así por Muñoz, radica en encontrarse con paisajes urbanos genéricos. Esto puede ser desafortunado para el usuario-espectador, ya que parte de la función de este tipo de paisajes está sujeta a los intereses del capital, en la producción de imágenes urbanas descontextualizadas del sitio. Aquí, la experiencia del sujeto se reduce a la «envoltura» del lugar, sin que tenga la oportunidad completa de conocer lo que hay en el interior de este. Muñoz comenta lo siguiente:

*Ésta es la función última de los paisajes urbanales: asegurar un espacio privilegiado en la ciudad para la reproducción continúa del espectáculo. En ese sentido, los banalscapes no son más que fragmentos de capital acumulado hecho imagen. [...] se constituyen en soporte y vehículo para crear relaciones entre personas en las que la imagen es el código común.*²²

²² Muñoz, F. (2008) *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, pág.194.

Una forma de hacer frente a esta problemática paisajística, puede ser el manejo de una imagen urbana que se origine a partir de su contenido, de su intencionalidad estética, tal como se plantea en el land art. Hemos de volver la mirada hacia el qué y cómo hemos construido nuestros parques, alamedas, jardines, plazas, andadores, etc., y preguntarnos si hay algo de *banal* en ellos.

En torno a esto, resulta también pertinente preguntarse si la calidad de estos paisajes (pre)fabricados cumplen con su rol de espacio público, si estos paisajes motivan al transeúnte a recorrerlos, a explorarlos y a establecer un diálogo con ellos. Esto por un lado, y por otro, cuestionar si queremos seguir haciendo paisajes genéricos en Latinoamérica que, como algunos casos, sean una mera reproducción de los mismos en los países centrales en Europa o en Estados Unidos. El diseño paisajístico se puede pensar desde una estética utilitaria, para superar el purismo del enfoque reducido al estatus social.

Los proyectos de arquitectura del paisaje latinoamericano aquí presentados son muestra del contenido natural y cultural genuino y en correspondencia con el lugar, que se han enriquecido a través de su conjugación con el lenguaje formal de la escultura y la instalación, principalmente, que a su vez, son propias del land art.

Según lo anterior, resalta la importancia de que el land art contribuya a la arquitectura del paisaje. Puesto que cada lugar debe potenciarse de acuerdo con sus características naturales y culturales, a partir del diálogo profundo con este, como lo propone dicha corriente artística. Aquí es indispensable considerar que dentro de este dialogar con el lugar, puede surgir nostalgia hacia su pasado, detenerse únicamente en ello, puede impedir la creación de nuevos paisajes a partir de la exploración de los sitios. Por lo tanto, es tan importante reconocer la historia de un sitio, como mirar hacia sus expectativas. A partir de la íntima relación con los paisajes se pueden crear nuevas poéticas en ellos; esto implica saber y apreciar su temporalidad de un modo proyectivo, es decir hacia el futuro.

Sobre lo anterior se concluye que para enriquecer la arquitectura del paisaje, hemos de retomar aspectos esenciales de la corriente del land art como son el **recorrido**, la **exploración** y el **diálogo** con los lugares, como un principio de diseño favorecido en su aspecto est-ético. Así, a través de tales actos, se podrán realizar **abstracciones formales que simbolicen y expongan las cualidades de cada paisaje** y, a su vez, inciten a una respuesta del mismo carácter por parte del usuario. Esas tres acciones, en su conjunto, pueden significar una valiosa herramienta en nuestro campo para componer paisajes urbanos genuinos, basados en contenidos legítimos y propios de su esencia, misma que está configurada a través de su naturaleza y cultura.

V.3.3. Reforzar al arte en la arquitectura del paisaje

En primer lugar, hemos de hablar de la formación de los arquitectos paisajistas, en donde se considera de manera fundamental enfatizar el estudio de las corrientes artísticas que intervienen en el paisaje tales como: las manifestaciones realizadas al aire en diferentes épocas, desde la antigua hasta la actual; la pintura como una representación artística donde se crea el género del paisaje; las corrientes de las vanguardias de finales de la década de los sesenta que utilizan al paisaje, tales como el land art, los earthworks, el ecological art, el arte público, etc; y, sobre todo, las más recientes expresiones en el denominado *arte de la tierra*.

El arte es fundamental para la sensibilización de los valores estéticos y plásticos que existen en el paisaje. Puede ser un recurso empleado no sólo en la formación y práctica profesional del arquitecto paisajista, sino también en la concientización de la población respecto a problemáticas de índole ecológico y estético dentro del paisaje.

Esto revela la importancia del arte en la arquitectura del paisaje. Asimismo, queda propuesta la necesidad de la intervención en el paisaje desde un enfoque multidisciplinar específico, en donde colaboren el arquitecto paisajista con el artista plástico que trabaja con el paisaje. En los nuevos caminos que se exploran para intervenir el paisaje, existe la integración profesional de los artistas con los arquitectos

encauzada a un mismo fin: el disfrute, la contemplación estética y la libertad con que los ciudadanos del mundo se relacionan con sus paisajes. Puesto que hacer paisajes es en todo momento un acto *est-ético*,²³ implica siempre la vinculación de la arquitectura con el arte.

La retroalimentación entre la arquitectura del paisaje y el land art, posee validez, pero al mismo tiempo, es controvertible. Como se ha visto en el capítulo anterior, el land art corresponde a un contexto espacio-temporal específico, enmarcado en los años 1968 y 1989, en territorios europeos, norteamericanos y latinoamericanos. El suponer que «en la actualidad se hace land art», resulta inexacto y, hasta cierto punto, inverosímil. Lo importante aquí, es considerar que sólo se retoman los valores conceptuales, estéticos, plásticos, etc., que son característicos de esta corriente artística, como un soporte planteado de modo teórico, que puede aportar a la *praxis* en la arquitectura del paisaje.

En la actualidad existen tendencias y corrientes artísticas enfocadas a trabajar con el territorio como material estético y plástico. Es por ello que en esta investigación se reflexiona sobre la importancia del estudio de estas expresiones artísticas, como parte de la formación de los arquitectos paisajistas, y de su práctica profesional. Sobre todo, porque estas manifestaciones actuales son herederas directas de la narrativa propia del land art. En nuestro idioma, a estas corrientes se las puede denominar como *arte de la tierra o arte del paisaje*.

El arte de la tierra o arte del paisaje -durante su permanencia- son las que pueden en tiempo presente retroalimentarse con la arquitectura del paisaje. Esto abre una expectativa a la presente investigación, como la corriente artística que sienta las bases para el planteamiento y desarrollo de los movimientos ulteriores entorno al paisaje, tanto en la plástica como en la arquitectura misma. Con base en ello, en esta

²³ Hemos de recordar, que para fines conceptuales de este estudio, se propone este neologismo como una síntesis del discurso estético y ético, implícito en la intencionalidad de las propuestas paisajistas.

investigación el land art ha sido punto de partida y/o referencia, como la madre de estas nuevas corrientes artísticas, y que nos permite conocer sus raíces y código genético.



Figura V.3.4. *Narrar parajes es hacer paisajes, es significar lo que contemplamos de los lugares.*

César MARTÍNEZ (2005). *Monarca-pitalismo en España: un conde, una princesa y un rey, el resto no lo sé.*
Madrid. © Martínez.

Son varios los exponentes en la época actual que trabajan con el paisaje desde diversas perspectivas y en entornos naturales y urbanos, entre ellos se puede mencionar el trabajo de Francis Alÿs, Rafael Lozano-Hemmer, César Martínez y Alfredo de Stéfano. De la obra artística de los antes mencionados, se pueden resaltar varios de los aspectos que pueden nutrir a la arquitectura del paisaje que provienen del land art, tales como el empleo de la fotografía como parte del diálogo con el lugar y su narrativa, el contraste plástico en el paisaje con elementos artificiales. Ver las figuras V.3.2. y V.3.3.



Figura V.3.3. *El arte nos sigue enseñando nuevos caminos de construir paisajes.*

Alfredo DE STÉFANO (2013). *Círculo Mongol*.
Gobi, Asia. © De Stéfano.

V.3.4. Criterios y lineamientos a seguir

Si bien en la arquitectura del paisaje se plantea la labor de establecer las bases bajo las cuales operar en el territorio, es fundamental definir criterios y lineamientos a seguir, a modo de recomendaciones, basados en el estudio y análisis de la corriente land art que aquí se han hecho.

Trabajar con el paisaje como materia prima, es algo similar a resolver una ecuación conformada por más variables que constantes. Así que, como primer principio, hay que tomar en consideración la condición mutable del paisaje; esto implica que los criterios y lineamientos han de ser interpretados como parámetros variables, sujetos a

constantes y permanentes revisiones y adaptaciones, según lo vaya precisando el paisaje de acuerdo con sus transformaciones. En torno a esto, se debe tener consciencia de que «una vez establecidas las generalidades, con el tiempo la tarea se torna frágil»,²⁴ puesto que dichas generalidades teóricas tienen que estar en persistente modificación para fortalecer la acción con eficacia.

Esto es sólo posible si se emprende una constante búsqueda, observación y comprensión del paisaje y de los proyectos ejecutados. Por lo anterior se proponen los siguientes lineamientos:

1. **Potenciar al arte como parte integral de la arquitectura del paisaje.** Es pertinente señalar la importancia del arte dentro de nuestro campo como un cambio de forma estética, más abstracta, a partir de la cual se produzca una experiencia del espectador en relación con la belleza del paisaje.
2. Aun cuando el diseño opere desde un enfoque formal, donde la función es lo primordial, se sugiere la creación de **una arquitectura del paisaje con mayor acento en lo conceptual, es decir, simbólica, proyectada través de una dialéctica plástico-estética.**
3. **Dentro del acto *diseñante*, procurar que la acción del arte tenga un valor equivalente al de la ciencia y la técnica.** Con el paso del tiempo la importancia del arte se ha ido perdiendo; esto por varios aspectos, entre los cuales se encuentra la visión funcionalista de la arquitectura, lo que ha dado como resultado un diseño más estimado por sus atributos económicos y materiales, que los estéticos y de contenido; y resultado un desequilibrio formal, en donde incluso la ética de tales objetos tiende a ser cuestionable.
4. **La intencionalidad de los proyectos de arquitectura del paisaje deben tender a que sus usuarios puedan experimentar la alegría de vivir.** He ahí la gran belleza. La prioridad de todo proyecto paisajístico, en todo caso, debería ser

²⁴ Según Martignoni (2008), pág. 171.

subrayar, potenciar, exacerbar la bella experiencia del paisaje, de la vida misma en su estado natural. Para tal fin, nos podríamos basar en las intervenciones en el paisaje realizadas dentro de las corrientes del land art.

5. Uno de los actos que inducen a animar la existencia humana, se encuentra en la práctica del andar. Recorrer los lugares no sólo es evocar el origen y al nomadismo como una de las prácticas estéticas más antiguas de la humanidad, sino que, en esencia, implica la libertad de andar por este mundo para explorarlo; representa la experiencia del individuo para re-conocerse a sí mismo a través de los paisajes. **El andar evoca y provoca apreciar la belleza del mundo, y con ello emerge la alegría de vivir al conectarse con el territorio en su estado natural**, al sentir la presencia de cada uno de sus elementos tangibles –como la tierra, el agua, el viento, la vegetación– en combinación con el cosmos – representado por el espacio exterior, el Sol, la Luna, los astros, etcétera–, e intangibles, como las mismas experiencias que afloran en la relación que surge entre el individuo y el paisaje.

Estos criterios y lineamientos han de seguirse de manera intencionada como referentes al arte, como producto de una influencia del land art; pueden ofrecer, asimismo, soluciones a las problemáticas relacionadas con el paisaje, e indicar un rumbo distinto en el desarrollo de los recursos necesarios para elaborar programas paisajísticos que operen con mayor libertad.

A través de los nexos y divergencias identificados entre el land art y la arquitectura del paisaje, se comprueba que puede haber un enriquecimiento de nuestro campo a través de esta corriente artística. Puesto que las posibilidades de intervención en el paisaje del land art son poco exploradas en la arquitectura del paisaje, se revela la necesidad de implementar algunas de sus características en este campo del diseño.

V.4. Algunas cuestiones y reflexiones

Al tomar las propuestas del land art como ejemplos y analogías para proyectos de arquitectura del paisaje, se pueden satisfacer algunas de las necesidades básicas del ser humano, como son: sentir, experimentar, explorar, recorrer... Esto en torno a la relación que el sujeto establece con el territorio y disfruta el paisaje.

Para cerrar este tema, se plantean algunas interrogantes que nos pueden hacer reflexionar al respecto, ya que si bien es importante definir criterios, también lo es cuestionarnos. Por ello, se inducen las siguientes preguntas:

Primero, hemos de interrogar ¿cómo involucrar directamente al andar como elemento de transformación simbólico-física del territorio, y hacer de este acto el objeto arquitectónico paisajístico? ¿Existe esta posibilidad, o es una mera metáfora de lo que implica hacer paisajes desde el enfoque de la arquitectura?

¿La libertad que expone el land art para operar en el paisaje debiera ser parte integral de la arquitectura del paisaje? Esta reflexión es fundamental, puesto que en la práctica se ha observado que la arquitectura del paisaje lleva a cabo proyectos considerados muchas veces como estáticos o rígidos, al grado de llegar a ser poco accesibles y de uso limitado. Se podrían buscar formas de hacer proyectos mas incluyentes para los espacios urbanos, tal como las propuestas del land art pretendían al sacar el arte de las galerías, museos y casas de cultura para promover su democratización. Esto podría, a su vez, promover la unidad entre el usuario y el paisaje.

Un recurso para ello, es el impulsar la intervención o creación de nuevos espacios urbanos planteados desde su diseño con una orientación flexible y multimodal. Plazas, parques, paseos, etc., que permitan y generen nuevas formas de interacción entre los mismos usuarios y, al mismo tiempo, con el lugar. Esto puede ser que se fabrique mobiliario urbano pensado desde esta prioridad. Así, por ejemplo, las bancas también pueden fungir como divanes, como hamacas, e incluso como miradores, como andadores, como sitios de lectura o trabajo.

Replantear el diseño del mobiliario urbano, requiere en todo caso, repensar cuál(es) pueden ser todas sus funciones en un solo objeto. La colocación consciente y responsable de estos objetos en espacios públicos, promueve nuevos sucesos en los lugares y parajes, lo cual permite su existencia y permanencia, tanto de manera física como conceptual en la sociedad.

La «belleza» que se puede atribuir a las cosas que nos rodean es parte del gozo y del disfrute del paisaje. Pero, hemos de recordar, que no sólo se puede apreciar lo bello, puesto que también existe **lo sublime, lo grotesco, lo cómico, etc.** **¿A caso estas categorías estéticas no son también dignas de verse potencializadas en el territorio? ¿Por qué no, trabajar también con el paisaje para hacer evidentes otros de sus valores estéticos?** La «belleza» y otras valoraciones estéticas que se encuentra en los lugares se basan en la experiencia del sujeto con estos, de lo que resalta de su imagen, pero también de lo que hay en su contenido. Es importante no ocultarlos, y más bien resaltarlos. Enfrentarnos a las cualidades puras de un sitio nos permite conocerlo y valorarlo tal cual es.

V.4.1. Más allá del vínculo existente

Retomemos la definición que propone Caché del término arquitectura, la cual dice lo siguiente: «es el arte de introducir intervalos en el territorio para construir marcos de posibilidad». Es importante reflexionar si hacer arquitectura del paisaje atiende a ello puesto que, en muchos de los casos, más bien pareciera que se imponen momentos en el espacio geográfico para enmarcar las posibilidades, es decir, se dice qué hacer y cómo hacer a los usuarios a partir de las obras, en vez de promover la libertad de uso de los espacios públicos.

Habría que pensar si, con esta inclinación, la arquitectura está propiciando acciones de exclusión y segregación social. Recordemos que los tipos de espacios que configura la arquitectura del paisaje son considerados como públicos (en la mayoría de los casos), por lo cual su lenguaje, tanto ideal como formal, debe estar dirigido a todas las personas, independientemente de su clase social, económica e incluso de sus

sistemas de creencias. En las propuestas del land art, por su parte, se puede ver con claridad que la expresión utilizada, tanto en el discurso narrativo como en el estético-plástico, está dirigida al ser humano en general.

Por supuesto, la experiencia estética de estas piezas siempre dependerán de la subjetividad de cada espectador, no obstante a ello, existe la libertad de sentir, pensar y suceder en relación con estas intervenciones en el paisaje. Y esto no sólo respecto a lo que concierne al diseño, planificación y conservación de paisajes, sino a todo lo que esto implica, desde la salvaguarda de los paisajes naturales y culturales, hasta la experiencia ética y estética de estos. La base de nuestro proceder en nuestros actos como especie humana, está siempre fundamentada en nuestra ideología, es decir, que hacemos según como pensamos. Pensar al paisaje desde otras nuevas y diferentes perspectivas nos permitirá alcanzar una cosmovisión colectiva que nos permita actuar en simbiosis con el territorio.

Un aspecto esencial de esta investigación se puede revelar con una reflexión que hace Heidegger: «El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paraje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... La escultura sería la encarnación de los lugares».²⁵

En efecto, aquí Heidegger se refiere en específico a la escultura. Mas, con base en la forma en que Hegel concibe a la arquitectura, como un arte simbólico, y sobre todo, en la forma en que varios arquitectos han ejercido esta disciplina, tales como F. L. Wright, J. O'Gorman, L. Kahn, M. Goeritz, L. Barragán, R. Meyer, P. Zumthor, F. Gehry y varios más, nos permitimos hacer una reinterpretación de este axioma, al sugerir lo siguiente:

El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paraje. Y así, el arte como arquitectura no sería

²⁵ M. Heidegger (1969). *El arte y el espacio*, citado en Raquejo (1998). *Land art*. Madrid: Nerea, pág. 69.

conquista alguna del espacio... La arquitectura sería la encarnación de los lugares.

Según como afirma Raquejo, los landartistas realizan verdaderas encarnaciones del lugar, puesto que dialogan con el este, y para ello, se exponen a su naturaleza silvestre, lo cual existe una transformación conceptual y cultural de estos individuos.²⁶ Esto mismo demanda, en relación a la correspondencia que estamos buscando, ser explorado y efectuado dentro de la arquitectura del paisaje, para que la arquitectura sea la encarnación de los lugares.

De esta idea, surgen de manera lógica algunas preguntas: ¿por qué la arquitectura del paisaje construye obras que responden a intereses personales por conquistar lugares, por marcar y proyectar su poder dentro del territorio? Esto es, por un lado, un signo de carencia de democracia espacial y de los complejos de hegemonía de algunos seres humanos. Y, por otro, una señal de la falta de conciencia, respeto y libertad para proceder y convivencia en tiempo y espacio con el entorno. Es elemental preguntarse, ¿qué clase de lugares estamos haciendo, para quienes y para qué? Como hemos visto, existen proyectos de arquitectura del paisaje que se salen de este paradigma, estos mismos, si se logran entender como nuevos modelos para hacer verdaderas encarnaciones del lugar, pueden ser el referente base para construir una realidad espacial más a tono con lo que se ha venido diciendo: el disfrute del paisaje como factor primordial en la mejora de la calidad de vida de la población.

A. Moles se refiere a la arquitectura, como agujeros en el tiempo que programaban el comportamiento social. Al tomar en cuenta esta opinión, por crudo pueda parecer y nos provoque duda; esta nos puede abrir los ojos, para despertar y ver si esto es tal cual, sin negarnos a ello, reflexionar y decidir cómo actuar. Recordemos que la arquitectura del paisaje es también un acto de fe.

²⁶ Raquejo (1998). *Land Art*. Madrid: Nerea, pág. 69.

Más allá de valorar en positivo o negativo la arquitectura del paisaje que realizamos, hemos de ser conscientes de los hechos, y de que los paradigmas pueden cambiar para ser mejores. Hacer arquitectura del paisaje implica ante todo consciencia, respeto y responsabilidad por la vida y por el espacio. Es un poderoso instrumento para manejar a la gente, pero a su vez, es un noble utensilio que nos puede permitir ser realmente libres de acción dentro del territorio.

Según se ha planteado en el marco conceptual, el quehacer arquitectónico-paisajístico está basado en la filosofía. Esto nos lleva a una valiosa reflexión: puesto que el land art está íntimamente ligado a una forma de pensamiento específica que surge de la filosofía y de la ciencia de la naturaleza, la arquitectura del paisaje puede proceder de la misma manera.

Existe un detalle dentro del land art, que por nimio que semeje ser, es digno de ser considerado en la arquitectura del paisaje; este es el «control» que se puede o se pretende ejercer sobre los materiales con los que se trabaja. Para Goldsworthy «el control total puede ser mortal para una obra»²⁷. Para los arquitectos paisajistas es importante tener el control total. Desde el programa arquitectónico, el diseño, la planeación y construcción de las obras. Es importante dejar un poco de soltura a algunos de estos aspectos, sobre todo al que implica la construcción. Los materiales se hablan por sí mismos, poseen propiedades y características. Hay que dejarlos ser lo que son, esto puede expresar más y mejor formalidad y espacialidad, que cuando se les pretende controlar.

Goldsworthy también opina respecto a nuestra apreciación errónea sobre el idilio del paisaje: «creo que nos equivocamos cuando consideramos el paisaje como algo idílico o bello. Este tiene un costado más oscuro»²⁸. Como paisajistas, buscamos resaltar un espacio abierto a partir de elementos preciosos, lo que implica ocultar su lado feo, al cual ni siquiera nos acercamos puesto que nos asusta y, por tanto, lo

²⁷ Véase el filme de Riedelsheimer (2001). *Rivers and Tides*, en el minuto 20, segundo 50.

²⁸ *Op. cit.*, en el minuto 36, segundo 02.

desconocemos. ¿Cómo trabajar entonces con algo que ignoramos y que por consecuencia lo escondemos? Parte del reto de hacer nuevas arquitecturas del paisaje, está tanto en la flexibilidad respecto al orden y el control, como en aceptar y valorar otras formas de orden —el de la naturaleza misma—, en la que existen contrastes: así como hay belleza, hay fealdad. Admitir esto nos permite ser receptivos al vacío, al silencio, a la oscuridad que guarda cada cosa en el espacio terrestre y en el sideral, y que es parte de su poética. Para ello hay que estar abiertos, acercarnos y dialogar a todos estos aspectos.

Por último, respecto a la forma de trabajar del landartista Goldsworthy, hay que tomar en cuenta todo aquello que se encuentra «debajo» del terreno en el cual se trabaja. Esto es tanto literal como metafórico. Los arquitectos paisajistas estamos acostumbrados a hacer un análisis complejo dentro de cada proyecto, en el cual se consideran varios factores tanto físicos, geográficos, biológicos, ecológicos, demográficos, históricos, sociales, etc. Sin embargo, falta más rango de apertura mental para adquirir la panóptica completa de un sitio. Gran parte del éxito de un proyecto de espacio público depende de la atención que se ponga en lo que hay «bajo» el terreno, ya que «lo que está debajo de la estructura afecta la superficie»²⁹.

Para explicar mejor lo anterior, esta como ejemplo cuando Goldsworthy³⁰ trabaja en armar esculturas geométricas con pequeños bloques de hielo, sus intentos son varios, nunca lo logra a la primera. O como cuando recolecta rocas rojizas del lugar, las pulveriza y crea «pozos» rojos al arrojarlos en pequeños contenedores de agua sobre las superficies rocosas. Esta imagen (ver figura V.4.1), que aparece en el documental *Rivers and Tides*, es una metáfora de cómo se comportan los espacios urbanos. Cada lugar público posee sus propias características, tensiones, límites, positivos y negativos; lo importante es saber identificarlos y leerlos, e intentar comprenderlos. Se de trabajar con los elementos tangibles e intangibles de un sitio, para dejar que las propuestas

²⁹ Véase el filme de Riedelsheimer (2001). *Rivers and Tides*, en la hora 1, minuto 23, segundo 40.

³⁰ *Idem*.

arquitectónicas sucedan y fluyan por sí mismas; para permitir que el tiempo tome su transcurso en un lugar, y todo lo que esto puede implicar.

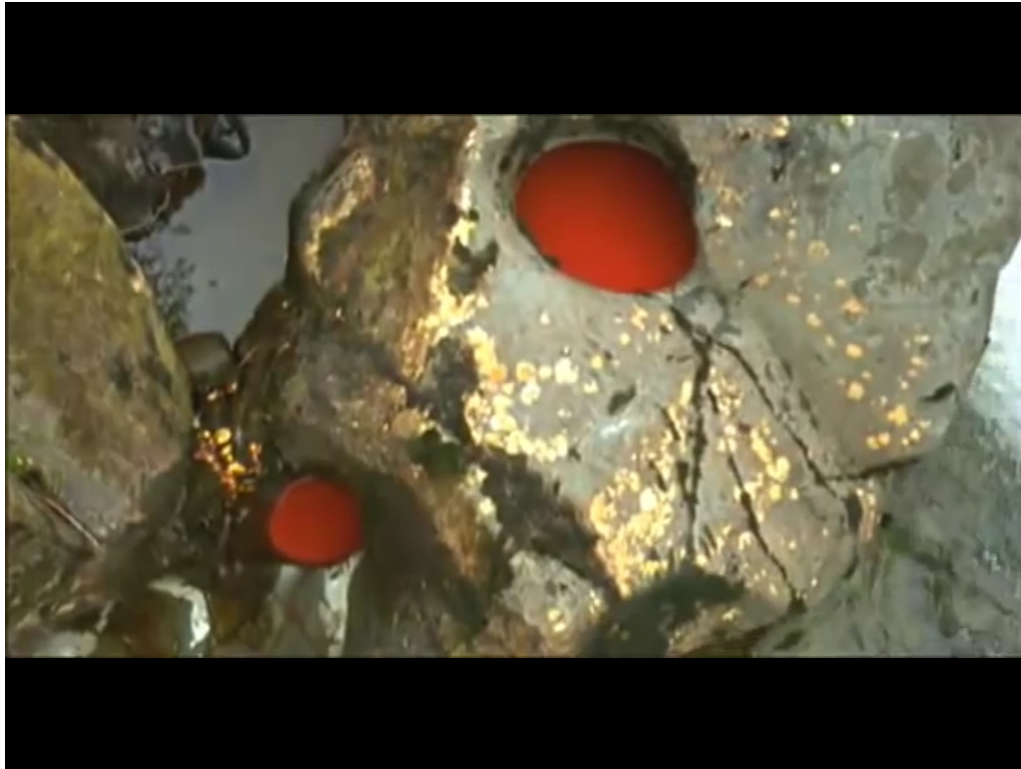


Figura V.4.1. *Hacer visible lo que está debajo de un lugar.*
Andy GOLDSWORTHY (2001). *Rivers and Tides-Frame.*
Escocia. © Riedelsheimer.

V.4.2. Reflexiones sobre el tiempo en el paisaje

Otro aspecto a considerar, que se retoma a partir de la filosofía de Seel, es el tiempo. Regularmente se suele decir que la arquitectura del paisaje se encarga de proporcionar espacios abiertos donde se pueden desarrollar actividades específicas. Al respecto, Seel plantea que «no sería el espacio, sino el tiempo lo principal de toda forma estética o artística», ya que «las formas artísticas no están en general para crear espacios [...] sino para dar tiempo. [...] El sentido de la forma es el tiempo». Estas declaraciones nos permiten ver cómo se diluye el paradigma general sobre el cual procedemos respecto a

la arquitectura, y nos hace cuestionar el acto de diseñar «espacios para estar». Quizá tendríamos que repensar la arquitectura del paisaje desde el mismo enfoque del land art, y comenzar a diseñar y construir para dar tiempo al ser. Considero ampliamente la posibilidad de que esto sea la llave que abra la puerta que conduzca a una realidad superior ecuménica respecto al paisaje.

Para Smithson, uno de los más importantes exponentes del land art, las intervenciones paisajísticas consisten en crear narrativas que expongan las características de un territorio específico ante el espectador. Se trata, hablando metafóricamente, de crear textos sobre el lugar: «intervenir en el paisaje consiste en poner una coma allí, ahora un punto allá..., es decir, espaciar el texto».³¹ De algún modo, este carácter se relaciona con Seel cuando dice que el arte es para dar tiempo y, asimismo, con lo que Caché define como arquitectura del paisaje.

Poner signos de puntuación en el territorio significa dar tiempo al espectador para que se relacione con un lugar; es introducir intervalos en el territorio, con los cuales se pueden construir los marcos de posibilidad. Habría que preguntarse, en este sentido, si son marcos de posibilidad los que se propician a través de la introducción de pausas, o bien, si son posibilidades enmarcadas.

En el land art hay que perderse dentro del territorio para descubrir la esencia del lugar con el que se quiere trabajar. En la arquitectura del paisaje, hay que encontrarse para contemplar la apariencia del lugar. Hemos de reflexionar si estos dos rasgos son diferentes o no, tanto en esencia, en teoría, como en la praxis. En ninguno de los casos quizá sea apropiado definir qué es lo correcto o lo prudente para hacer que el espectador y/o el usuario se relacione con el territorio. Por el contrario, lo más adecuado quizá sea entender que, en principio, son dos posturas diferentes que muestran opciones alternas cada una. El individuo es quien debe elegir a partir de su experiencia con el lugar y de su relación con el paisaje, a partir de las propuestas meramente artísticas y arquitectónicas. De algún modo, a través de estas actividades,

³¹ Raquejo, G. T. (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea, pág. 73.

se deberían proveer los medios para que el «ciudadano del mundo», por denominar al ser humano que habita este planeta de alguna manera, tenga la oportunidad de andar en el territorio y descubrirlo con sus propios sentidos. Puesto que «los trotamundos, hacen de toda extensión un vacío, conciben el espacio como vacío, atravesable y extendible». ³² El individuo, al concebir esa vacuidad cuando percibe el territorio, expresa su infinita posibilidad de hacer de nuevo paisajes.

³² Ruiz de Samaniego, en Maderuelo, J. (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores pág. 70.

Comentarios al Capítulo V

En el land art no hay un espectador, sino un sujeto al que se le acerca a una experiencia del lugar basada en algo más que su apariencia. Esto confronta la relación tradicional entre la contemplación de la obra y el espectador, ya que el sujeto interactúa con la pieza y su emplazamiento, a partir de la experiencia personal y los conocimientos previos que haya adquirido del lugar. El paradigma de lo que el sujeto solía entender del lugar en el que se sitúa, se ve rebasado por una nueva visión y entendimiento de un nuevo paisaje contemplado.

La arquitectura del paisaje se centra en crear lugares y escenarios de la vida cotidiana, para ser ordenados y puestos a disposición de los usuarios. Desde la perspectiva del land art, los escenarios, que existen por sí mismos, se deben enmarcar, subrayar, hacer visibles ante el espectador, tal como lo muestran algunas de las obras del land art.

El diseño e intervención de espacios abiertos busca en la mayoría de los casos, mejorar la calidad de vida y el disfrute del paisaje. Sin embargo, para dicho fin, sólo se ha tomado en consideración el recurso de la apariencia formal. En cambio, dentro del land art, con el empleo de otros recursos estéticos en la intervención del paisaje, el sujeto se involucra perceptualmente con el lugar, lo cual le provoca sensaciones de diversas índoles que pueden ir desde la angustia, el miedo, el enojo, el disgusto, hasta el placer y la alegría.

Es indudable que existen proyectos paisajísticos que logran provocar en el usuario este tipo de emociones; aunque por lo regular, en la arquitectura del paisaje, este resultado no se contempla en el partido arquitectónico, a menos que haya una postura radical o diferente para desarrollar el proyecto. De este modo, la arquitectura del paisaje puede retomar del land art este aspecto, y considerar involucrar al espectador con el lugar, más allá de que lo contemple –de lo que pueda parecerle bello, encantador–. El sujeto, así, no sólo observará como lo hace un transeúnte al caminar por la calle y mirar un aparador, sino que podrá sentirlo y entenderlo.

La arquitectura del paisaje tendría que promover la interacción del sujeto con el lugar, sólo así se crearán vínculos más profundos con el paisaje. Es parte de su labor hacer visibles las características del lugar ante el usuario por medio de intervenciones que permitan que el sujeto-objeto se involucren profundamente, lo cual produciría de inmediato un interés y una mayor sensibilización por el paisaje.

Sería prudente que los arquitectos paisajistas pudiéramos reconocer que nos hace falta integrar al arte en nuestro campo formativo y profesional, así como algunos otros instrumentos teóricos que nos permitan diseñar espacios que hagan alusión a lo que se comenta en el párrafo anterior. Debemos alejarnos del afán de querer enmascarar el paisaje con vestiduras aparentes, como menciona N. Leach, en su libro *La an-estética de la arquitectura*. Debido a la persecución del supuesto objetivo de *estetizar* los objetos que nos rodean, el mundo ha sido *anestesiado*, o con sus mismas palabras, «anaestetizado», es decir, se ha vaciado de contenido.

Frente al espacio vacío, hemos respondido culturalmente con la saturación del mismo a través de la construcción de un sinnúmero de objetos. Es cierto que los humanos tememos al vacío, pero si este miedo sigue vigente, difícilmente podremos dar paso a otro tipo de experiencias del ser. En cambio, si abrimos la percepción a otro tipo de experiencias que no pretendan mitigar esta sensación, podremos superarla con la incorporación de la experiencia estética que ofrece el diseño e intervención en la arquitectura del paisaje.

Con ello, el paisaje podrá rescatar sus valores profundos, que son parte de su gran potencial, los cuales permanecen en muchas ocasiones escondidos debajo de la categoría estética de «lo bello». Es esencial resaltar en el paisaje los valores recónditos que permitan el acercamiento del ser humano con otros aspectos del lugar, como lo íntimo, el silencio, la soledad, con una realidad del paisaje que va más allá de lo tangible y que ayuda al individuo a interiorizar la realidad en su sentido estético.

Como en toda pintura, se comienza por un lienzo en blanco, y es el artista, quien a partir de su visión y entendimiento del mundo, construirá el paisaje. El lienzo en la

pintura paisajista es una metáfora del «vacío» que existe en el territorio. En este sentido, pareciera que el land art y el arte contemporáneo en general, han buscado que el individuo sea quien decida qué es lo que ve para construir «paisajes». Para ello, se ha de partir de una mayor implicación con el lugar. La arquitectura del paisaje, en cambio, se centra en la colocación de algunos intervalos en el territorio para determinar posibilidades específicas en torno a un lugar, es decir, es ella quien impone los paisajes que el sujeto ha de observar y con los que ha de interactuar. En el mejor de los casos, se logra que el sujeto interactúe con el lugar para llegar a la fase lúdica, mas no se tiene en cuenta el acto que le permita compenetrarse con el sitio.

Las experiencias que plantea la arquitectura del paisaje dentro del territorio no son marcos de posibilidad, sino que ya están enmarcadas. Es evidente que pueden generarse mucho más ocasiones que propicien una interacción más profunda del sujeto con el paisaje. Limitar al usuario a interactuar en un entorno con características meramente cómodas, le impide conocer y acercarse a otras realidades donde las inclemencias del medio y el lado hostil del paisaje se hacen presente: tormentas de lluvia, de granizo, de nieve, como en los paisajes árticos; encierro y peligro, como en la selva; muerte y extinción, como en los desiertos.

Mostrar sólo el lado amable de los paisajes, difícilmente puede concientizar a la población de lo que las cosas realmente son. En cambio, exhibirlo tal cual es, es decir, su lado silvestre u hostil, fortalece el interés de la sociedad en actuar a favor de la preservación del planeta. Reducir a los paisajes únicamente a su lado agradable, despoja al ser humano de toda noción sobre la naturaleza del territorio, su medio ambiente y sus ciclos. Al mismo tiempo, los usuarios se pierden de otras experiencias estéticas con el paisaje, se privan de vivir emociones, como lo sublime en *The Lightning Field*. Puesto que el sobresalto que produce un paisaje desolador es una de las características inherentes a la naturaleza del territorio, hoy en día, este tipo de vivencias deberían ser parte de los paisajes cotidianos.

El usuario debe tener la oportunidad de experimentar el lugar en todas sus facetas, de descubrirlo y entenderlo, de involucrarse con éste, y construir un paisaje basado en una percepción más libre. En ello, el arte, a través del land art, ha comenzado su camino. La arquitectura del paisaje, en respuesta, puede apropiarse también de estos cometidos.

Es necesario que la arquitectura del paisaje impulse nuevas exploraciones en el rumbo señalado por el land art, o alguno parecido; uno que permita al usuario una experiencia plena y real con el paisaje y su esencia. Sólo a través de una práctica libre en el lugar, el sujeto puede disfrutar del paisaje para llegar a una verdadera experiencia estética. Es importante saber apreciar el desasosiego que produce la contemplación del vacío en el *Cañón del Sumidero*, hasta la tranquilidad que provoca la caída del agua en las cascadas de la *Huasteca Potosina*. El deseo de explorar ha estado siempre presente en el ser humano, y en ello, la posibilidad de perderse en un lugar, para luego encontrarse. El sujeto puede percibir la esencia del territorio cuando se relaciona con éste, tras lo cual experimentará lo grotesco o bello que le permitirá valorar a cada lugar por lo que en sí mismo es... Entonces el paisaje se hace una gran obra de arte.

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo que se ha expuesto dentro de los cinco capítulos de esta investigación, se ha logrado evidenciar que existe un vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art. Lo importante ahora es ubicar cuáles son los aspectos y rasgos característicos de las corrientes del land art, susceptibles a retomar para enriquecer el campo de la arquitectura del paisaje.

Los objetivos generales definidos para realizar el presente estudio –como se ha ido observando en los comentarios finales de cada capítulo,– fueron alcanzados. A continuación se hace una recapitulación de ellos.

1. Se lograron definir y teorizar los conceptos que desde el enfoque de este estudio, confirman que existe un estrecho vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art, a partir del espacio, la estética y la ética, el arte, el diseño y la arquitectura, mismos conceptos que dan fundamento tanto a la arquitectura del paisaje como al land art. Se comenzó con el espacio como noción física y mental, y a su factor inseparable, el tiempo, que es el motor que impulsa todos los fenómenos que suceden en este; los cuales se teorizaron a partir de la visión del arte contemporáneo. Se definió el territorio, como aquel espacio geográfico en el cual se construye la realidad a partir de los fenómenos antrópicos –cultura, economía, política–; en torno esto se plantean y diferencian entre sí al emplazamiento, lugar, sitio, como parte de las concepciones asociadas al territorio; se expuso el binomio lugar y *no lugar*, como parte de las apreciaciones que se llegan a tener respecto a los espacios urbanos, y en el mismo sentido, lo que se conoce como terreno baldío y su importancia como material en el arte. Se entró en el tema de la estética, como el principio de las relaciones que se establecen entre sujeto-objeto, que conllevan a la experiencia y práctica estéticas, que confieren en la capacidad humana de apreciar lo bello en el mundo y adjudicarle otros valores, como lo feo, lo grotesco y lo sublime; así

como la ética, que es el ejercer la voluntad del pensamiento bello en los actos del presente y del porvenir. Se explicó al arte, como aquella actividad creativa que consiste en abstraer elementos de la realidad en objetos que poseen la intencionalidad de aportar experiencias estéticas en el sujeto; de aquí se diferenciaron actividad, obra y pieza, e intencionalidad artística. Se expuso al diseño, la arquitectura y la arquitectura del paisaje, como nociones y como sus procedimientos.

2. Se adquirió un conocimiento teórico y conceptual que esclareciera y justificara el enfoque del paisaje entendido como arte. Se planteó y se explicó a la naturaleza como principio material del mundo y de las cosas, e ideal de las creaciones artísticas. Se reconoció al paisaje como una realidad socio-territorial, así como sus valores estéticos y plásticos, y su evolución a través del arte. Aquí se puntualiza que al paisaje no se le puede reducir a su aspecto natural, geográfico o territorial, ni tampoco –en otro sentido–, al cultural, antrópico o artificial. El paisaje es, en principio, una mezcla de ambos y todo lo que de esto deriva. Se demostró que el paisaje surge como motivo artístico en el ámbito pictórico, con el planteamiento de un corte cronológico breve y sustancioso a partir del renacimiento, el romanticismo, hasta que el paisaje alcanza su primer auge con el impresionismo, para después experimentar un descenso y reposo dentro del modernismo; para después comenzar su recuperación en los inicios del arte conceptual, y alcanzar su total potencial no sólo como motivo artístico representado en los lienzos, sino como soporte y material plástico, a partir de las nuevas vanguardias de los años 60's, tales como: earthworks, environmental art, ecological art y land art. Esto mismo conllevó a hacer evidente que tanto la naturaleza como el paisaje son empleados como mociones artísticas, y por tanto a plantear el concepto de *artelización* del paisaje, lo cual establece que en todo momento, en este existen valores plásticos y estéticos, y sugiere, que el paisaje es arte *per se*. Se expusieron algunas notas respecto al andar como un acto estético a través del cual se realiza la construcción simbólica del espacio al

atravesar territorios, que a su vez, funge como un instrumento psico-geográfico para significar estos recorridos espacio-temporales. El análisis del andar, se planteó en dos etapas: el nomadismo y la época moderna, desde el siglo XX; donde el *flâneur* recupera su importancia ante los espacios urbanos al realizar sus caminatas al estilo de la deriva urbana de los situacionistas.

3. Se alcanzó a conocer y exponer cuales son las raíces culturales y artísticas que dieron origen al land art, que están basadas en el *readymade* de M. Duchamp, en el dadaísmo y el minimalismo, que a su vez aportaron el código genético del arte conceptual. Así como el contexto social, económico y científico-tecnológico, que permeó la visión de los artistas de los años 60's y por tanto, fueron temas expuestos en términos del arte y debatidos en diversos paisajes de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. A través de un planteamiento general, se explicó cómo el arte conceptual evoluciona hasta que dio origen a las nuevas vanguardias del arte de esa época, a partir de la expansión de la escultura en el paisaje y otras disciplinas, como la arquitectura misma. Se estudió y se expuso al land art como una corriente artística que dialoga, explora y opera con el paisaje como motivo, principio, soporte y material plástico; con lo cual se confirmó que posee extensas posibilidades para enriquecer a la arquitectura del paisaje. Se logró realizar una caracterización de esta corriente del arte en torno a las principales temáticas que aborda, como son las evocaciones ancestrales, la *ritualización* y *sexualización* del territorio; la narrativa propia del lugar relatada a través del andar; la sofisticación en el artificio, que se refiere a la complejidad formal y conceptual de algunas propuestas de carácter permanente en el paisaje; las significaciones políticas y ecológicas, que se bordan a través de la intervención, la instalación y la performática en conjunto en territorialidades específicas. Se logró establecer un primer vínculo entre la arquitectura del paisaje y el land art, a partir de conocer los métodos y técnicas en el proceso creativo del land art y la realización de las piezas; tales como los dibujos, los mapas, las cartografías, planos e isométricos, los modelos y las maquetas, la

fotografía y el vídeo; y los retos económicos, geográficos y políticos a los que se enfrentaron los landartistas para la realización de piezas monumentales, así como los procesos constructivos y *de-constructivos* implícitos en las mismas; todo esto último ligado íntimamente a la arquitectura del paisaje. Al ser que algunos de los exponentes del land art, tuvieron una formación en arquitectura, esto permeó e influyó de manera significativa su trabajo.

4. Se presentaron y analizaron las aportaciones del land art al paisaje, así como su proximidad con la arquitectura del paisaje, a través de la revisión y el análisis de algunos proyectos de arquitectura paisajista en el siglo XXI, tanto a nivel global como latinoamericano y local; se presentaron tres casos de obras de arquitectura del paisaje en Latinoamérica realizadas recientemente, que poseen rasgos formales y de lenguaje estético propios del land art, con lo cual se ha verificado que el land art puede aportar al campo del diseño paisajístico, enriquecerlo y mejorarlo; y no sólo esto, si no que en la lectura conceptual y física de estos tres casos específicos, se logra apreciar una influencia plástica y estética heredada del land art. Se realizó una propuesta para enriquecer a la arquitectura del paisaje, con un particular interés y enfoque en los espacios públicos y la imagen de la ciudad, se sugiere el refuerzo del campo artístico en la formación de los arquitectos paisajistas, se establecen algunos criterios y lineamientos a seguir en el diseño paisajístico, basados en una reapropiación de los valores del land art.
5. Se plantearon las características del land art que son viables para reforzar el campo del diseño paisajístico. Se realizó una propuesta para enriquecer a la arquitectura del paisaje, con un particular interés y enfoque en los espacios públicos y la imagen de la ciudad, se sugiere el refuerzo del campo artístico en la formación de los arquitectos paisajistas, se establecen algunos criterios y lineamientos a seguir en el diseño paisajístico, basados en una reapropiación de los valores del land art. Se elaboraron algunas cuestiones y reflexiones en torno al vínculo existente entre la arquitectura del paisaje y el land art, como una incitación al lector a proponer otros caminos viables para enriquecer al diseño,

planificación y conservación de paisajes y jardines basados en el land art, como un referente artístico que trabaja con el paisaje. Dichas reflexiones están planteadas respecto a considerar que el tiempo puede ser un factor tan importante como es el espacio dentro de las intervenciones en el territorio.

6. Se logran identificar e inventariar ciento sesenta y tres piezas consideradas como land art, esto basado en los autores más importantes sobre el tema: Tiberghien, Raquejo y Maderuelo; de estas misma se realizó una selección de cincuenta propuestas que poseen el mayor potencial para enriquecer a la arquitectura del paisaje, catalogadas y presentadas en fichas individuales que sintetizan la información necesaria para tal objetivo.

De estos puntos, se pueden identificar los siguientes alcances específicos que obtiene esta investigación:

- Se plantearon y definieron los conceptos que sustentan tanto a la arquitectura del paisaje como al land art, a modo de establecer el primer vínculo entre ambas disciplinas y el hilo conductor.
- Se definieron los antecedentes y principios que dieron origen al land art como tendencia del arte contemporáneo, así como las diversas corrientes dentro del mismo movimiento artístico.
- Se caracterizó el movimiento del land art mediante un análisis general que expone las principales intervenciones en el paisaje, sus autores, los recursos y técnicas, así como la intencionalidad con que fueron realizadas, y el resultado de éstas ante el espectador. Asimismo, se hizo una clasificación de las obras, la cual permitió una identificación puntual de las mismas en torno al paisaje.
- Se delimitaron las relaciones y cercanías de la arquitectura del paisaje con el land art, así como las probables aportaciones de esta tendencia del arte al diseño de paisajes.

De este modo, la hipótesis planteada al inicio de esta investigación pudo ser comprobada: Puesto que el land art una corriente artística que se dedica a la intervención en el paisaje, sus características pueden ser retomadas para enriquecer la arquitectura del paisaje. Esta afirmación pudo comprobarse definitivamente, luego de la revisión de los proyectos de arquitectura del paisaje presentados en el último capítulo. En los siguientes puntos se resume este vínculo:

- a) Con el empleo de elementos plásticos y coloridos en espacios públicos se logra producir dinamismo y contraste en la imagen urbana.
- b) La reintegración de elementos autóctonos en los contextos urbanos potencia su presencia ya que evoca el ambiente natural propio del sitio.
- c) El mismo uso de elementos plásticos con significación cultural que evoca las características de un sitio puede potenciarlo como un imán urbano.
- d) La articulación y modulación multidireccional de los andadores y paseos en parques y plazas urbanas provocan una múltiple movilidad del usuario en los espacios, y con ello, la sensación de libertad.
- e) La colocación de objetos con una función utilitaria y estética provee al sitio de una mayor capacidad para ser transitado de manera libre, y da lugar a eventos inusitados.
- f) El diseño de corredores que se adaptan a las características geográficas del lugar provoca una plena integración de los elementos artificiales al paisaje que pueden llegar a percibirse como algo natural o propio del lugar.
- g) La preservación de los hábitats naturales, a partir de un diseño arquitectónico, permite que la intervención en el paisaje sea franca y se muestre como una encarnación del lugar.
- h) La insinuación de líneas físicas de trayecto dentro del territorio es una insinuación directa al usuario para que recorra el lugar, y logre relacionarse con su esencia. Estas líneas funcionan como elementos que permiten guiar al usuario.

- i) Estas mismas líneas de tránsito funcionan como vehículos para conducir al usuario por un recorrido espontáneo del lugar, mediante elementos plásticos que evocan veredas para descubrir los paisajes.
- j) La creación de elementos arquitectónicos que integran en su configuración ventanas paisajísticas, invitan al usuario a la contemplación y descubrimiento del lugar circundante desde diversos puntos visuales. Esto potencia el carácter visual del paisaje.
- k) La encapsulación y enmarcación de una porción de la atmósfera es un recurso hábil para situar al usuario en un punto específico dentro del territorio. De esta manera se crea un espacio en el cual se pueden desarrollar diversas actividades. Al mismo tiempo que esta encapsulación es una marca en el paisaje, se genera una pausa para convivir con el lugar.
- l) La instalación de estructuras efímeras e itinerantes en los proyectos paisajísticos provee a estos mismos de flexibilidad de uso, y nos permite comprender que los proyectos pueden ser dinámicos e ir en evolución, de acuerdo a los requerimientos de los usuarios.

En efecto, la arquitectura del paisaje posee un vínculo estrecho con el land art, por lo tanto, hay entre ellas una correspondencia. De igual modo, al ubicar las características específicas propias a esta corriente artística pudimos darnos cuenta que éstas son capaces de enriquecer al campo del diseño, planificación y conservación de paisajes y jardines.

Finalmente, mediante los proyectos de arquitectura del paisaje latinoamericano se logró hacer evidente la influencia del land art sobre esta disciplina. Este carácter se confirma en:

- a) El manejo del simbolismo dentro de los elementos paisajísticos que conlleva a presentarlos como una abstracción de las características del lugar, al magnificar su *genius loci*.

- b) La inserción de elementos formales en el paisaje, (meramente arquitectónicos, pero con un manejo plástico), que generan quimeras espaciales que aluden a un espacio interior-exterior.
- c) El énfasis del aspecto lúdico que posee cada lugar a partir de la colocación intencionada de elementos en el paisaje, para provocar la curiosidad del usuario por explorar el sitio.
- d) La potenciación de un lugar natural a través de la colocación de elementos arquitectónicos de escala monumental que se integran a un paisaje natural.
- e) La producción de múltiples ventanas paisajísticas a partir de la configuración intencionada de los elementos arquitectónicos.
- f) El empleo del recorrido como esencia de la intervención paisajística que, a su vez, es una forma simbólica que marca y enmarca el paisaje, a la vez que coadyuva al imaginario en su labor *psicogeográfica*.
- g) El manejo de los elementos naturales del sitio de un modo sutil para provocar nuevos eventos en el sitio, para que estos mismos puedan fungir como mobiliario urbano y como objeto plástico-estético, aun cuando sean de aspecto telúrico.

Es de particular interés mencionar la importancia del conocimiento del arte –en específico las corrientes contemporáneas que intervienen y modifican al paisaje como es el land art– en la formación de los arquitectos paisajistas. Estas corrientes pueden ser una herramienta que coadyuve a mejorar la visión del paisaje de quienes hacen estas propuestas.

Después de este trayecto, se llega a la conclusión final de que en la arquitectura del paisaje se pueden emplear medios materiales, constructivos y formales que impliquen la introducción de elementos arquitectónicos en el paisaje sin la necesidad de modificar su estructura geográfica, de la misma manera en la que opera el land art. Al introducir estos elementos, se trata de fomentar en el usuario el interés espontáneo por recorrer y explorar el lugar, para relacionarse con su esencia y presencia natural.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

Diccionario de Real Academia de la Lengua Española.

Diccionario de Raíces Grecolatinas. n.a. (1995).

Diccionario Enciclopédico Grijalbo. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

Abbagnano, Nicola (1963). *Diccionario de Filosofía.* México: Fondo de Cultura Económica.

Ferrater Mora, José (1999). *Diccionario de Filosofía.* Barcelona: Editorial Ariel.

Jackson, W. M. (1972). *Enciclopedia Práctica Jackson.* Conjunto de Conocimientos para la Formación Autodidacta. México: D. F.: W. M. Jackson, Inc., Editores.

Morris, Christopher (1996) *Diccionario Enciclopédico de Ciencia y Tecnología.* Primera Edición. México: Prentice-Hall Hispanoamericana.

LIBROS¹

Acha, Juan (2004). *Educación estética escolar y profesional.* México: Trillas.

Adriá, Miquel (2013). *Talca.* México: Arquine.

Alcántara Onofre, Saúl et al (2002). *Diseño, planificación y conservación de paisajes y jardines.* Posgrado: Especialización y maestría en diseño. División CyAD. México: Limusa.

Auel, Jean M. (1990). *Las llanuras del tránsito. Los hijos de la madre Tierra* (Saga).

Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato.* Una antropología de la sobremodernidad. 5ª Edición. Barcelona: Gedisa.

Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de objetos.* México: Siglo veintiuno.

Bertoni, Franco (2002). *Minimalist architecture.* Suiza: Birkhäuser.

Boardman, John (2006). *The world of ancient art.* London: Thames & Hudson.

¹ Nota: De la bibliografía en idioma inglés y francés, las traducciones son propias.

- Bonsiepe, Gui (1993). *Las siete columnas del diseño*. 1ª Edición. México: UAM-Azcapotzalco.
- Cache, Bernard (1995). *Earth moves: The furnishing of furnitures*. Cambridge: The MIT Press.
- Careri, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carritt, E. F. (1948). *Introducción a la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cauquelin, Anne (2002). *El arte contemporáneo. ¿Qué se?. (L'Art Contemporain. Que sais-je?)*. México: Publicaciones Cruz O.
- Galofaro, Luca (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Olvera, Francisco (2000). *El producto del diseño y la obra de arte*. México: UAM-Azcapotzalco, CyAD.
- Gutiérrez, M. L. et al (1992). *Contra un Diseño Dependiente: Un modelo para la autodeterminación nacional*. México: UAM-Azcapotzalco.
- Hegel, G. W. F. (1981). *La Arquitectura*. Barcelona: Kairós.
- Hernández Quintela, Iván (2010). *Guía para la navegación urbana*. México: Publicaciones del Departamento de Arquitectura, Universidad Iberoamericana.
- Jellicoe, Geoffrey y Susan (1995). *El paisaje del hombre*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, Rosalind E. (2002). *Paisajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Kubler, George (1999). *Arte y arquitectura en la América Precolonial: Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*. Madrid: Cátedra.
- Lailach, Michael (2005). *Land Art*. Köln: Taschen.
- Lambert, Jean Clarence con Paslaviu, Irina y Criton, Jean (1974) *Dépassement de l'art?* Paris: Éditions Anthropos.
- Laurie, Michael (1983). *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Leach, Neil (2001). *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lefebvre, Henri (1976) *Espacio y política*. El derecho a la ciudad, II. Barcelona: Ediciones Península.

- Lenze, Anja; Philippi, Simone (coord.) (2001). *Christo and Jeanne-Claude. Early Works 1958-1969*. Colonia: Taschen.
- Lleonart Triquell, Aitana (coord. ed.) (2012). *El gran libro del Paisajismo Urbano*. Barcelona: LOFT Publications.
- Lynch, Kevin (2012). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, Javier (1990). *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*. España: Mondadori.
- Maderuelo, Javier (dir.) et al (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores.
- Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio: En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de cultura*. Prosaica I. México: CONACULTA-FONCA.
- Marzona, Daniel (2004). *Arte minimalista*. Alemania: TASCHEN.
- Martignoni, Jimena (2008). *Latinscapes. EL paisaje como materia prima, Land&ScapeSeries*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Meyer, Ursula (1972). *Conceptual Art*. Nueva York: A Outton Paperback.
- Moles, Abraham (2000). *Las ciencias de lo impreciso*. México: UAM.
- Muñoz, Francesc (2008) *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mostaedi, Arian (2003). *Minimalismo*. Barcelona: IJB Editores.
- Patiño, Norma (coord.) (2012). *La Trascendencia Visible. El espacio recobrado, Coloquio del Paisaje*. México: UAM-Azcapotzalco.
- Peterson, Eduard (2004). *New minimalist architecture*. Nueva York: Harper Design International.
- Ramírez, Juan Antonio (2004). *Historia del arte, I: El mundo antiguo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, Juan Antonio y Carrillo Jesús (eds.) (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos arte cátedra.

Ramírez Kuri, Patricia (2010). *Espacio público y ciudadanía en la Ciudad de México: Percepciones, apropiaciones y prácticas sociales en Coyoacán y su Centro Histórico*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Roger, Alain (1997). *El paisaje y la geografía: Un nuevo encuentro*. No. 50, Vol. 14.

Raquejo Grado, Tonia (1998). *Land art*. Arte hoy. Madrid: Nerea.

Sánchez Vázquez, Adolfo (2007). *Invitación a la estética*. Ensayo · Arte. 1ª Edición. México: Debolsillo.

Sharr, Adam (2009). *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Shiner, Larry (2004) *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Strauss, Anne L. & Henery, Jonathan (2005). *Christo & Jeanne Claude. The Gates. Central Park, New York City. 1979-2005*. Colonia: TASCHEN.

Woods, Lebbeus (1997). *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press.

Tiberghien, Guilles A. (1995). *Land art*. New York: Princeton Architectural Press.

Waterman, Tim (2009). *Principios Básicos de la Arquitectura del Paisaje*. Madrid: Nerea.

CAPÍTULOS DE LIBROS

Asensio Cerver, Francisco (2005). Infraestructuras y urbanismo. En: idem. Asensio Cerver, Paco (Ed.), *Atlas de arquitectura actual* (22-241). Alemania: Könemann.

Godfrey, Tony (año). Realities in the Early 1960s. Political and institutional Contexts. En: *Conceptual Art* (85-120, 187-236). Londres: Phaidon.

CARTAS, CONVENIOS Y DOCUMENTOS

Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS-IFLA (1981). *Carta de Florencia*. Recuperado de: http://www.international.icomos.org/charters/gardens_sp.pdf

Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México. A. C. *Carta mexicana del paisaje*. Recuperado de: http://www.sapm.com.mx/images/stories/carta_mexicana_de_paisaje.pdf

TESIS

Castillo Flores, Gabriela. (2010). *Land Art: Herramienta sensible para la arquitectura de*

paisaje. [Tesis licenciatura](Arquitecto Paisajista) UNAM, México.

Matos Romero, Gregoria; Raquejo Grado, Tonia (dir.) (2008). *Intervenciones artísticas en «espacios naturales»* [Tesis doctoral] Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España.

Ocejo Cázares, María Teresa. (2011) *Paisaje, Naturaleza y Diseño en el conjunto Cacaxtla-Xicoténcatl*. [Tesis de maestría]. Línea de Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines. UAM-Azcapotzalco, México.

PUBLICACIONES Y ENSAYOS

n.a. (2011) *Landscape & art. Paisea*. (18) Barcelona: Gustavo Gili.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750). *Aesthetica*. Dirigido desde <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2298/1/08.%20MARÍA%20JESÚS%20SOTO%20BRUNA,%20La%20«aesthetica»%20de%20Baumgarten%20y%20sus%20antecedentes%20leibnicianos.pdf>

de Balbín Behermann, Rodrigo (ed.) (2008) *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Actas. España: Junta de Castilla y León.

Córdova Morales, Yazmín. Quatrieme, Annee (dir.) (2007). *Que-ce que l'objet en tant qu'œuvre d'art apporte a la lecture du paysage et comment?* Asignatura de Diseño y Arte del Paisaje . Escuela de Arquitectura de Saint-Étienne, Francia.

González Escamilla, N. Alicia. (2012). *El Land Art y la Arquitectura del Paisaje: Dos construcciones simbólicas del espacio*. Memorias del mes de la Sustentabilidad. México: UAM-Azcapotzalco, Plan Institucional hacia la Sustentabilidad PIHASU.

Krauss, Rosalind (1979). *La escultura en el campo expandido*. (59-74). *October* 8. Primavera. Retomado de una publicación (n.a.).

Solá Morales, Ignasi (1996). *Presente y futuros. La arquitectura en la ciudades*. Barcelona, (10-23). Encontrado en un archivo digital en formato PDF de 10 págs. Dirigido desde hackitectura.net/escuelas/tiki-download_file.php?fileId=23

Soto Bruna, M.^a Jesús. (2007). *La «aesthetica» de Baumgarten*. España: Servicio de Publicaciones de Navarra, pág. 181-190. Dirigido desde <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2298/1/08.%20MARÍA%20JESÚS%20SOTO%20BRUNA,%20La%20«aesthetica»%20de%20Baumgarten%20y%20sus%20antecedentes%20leibnicianos.pdf>

Valderrama Izquierdo, José (2008). Un referente específico, el Land Art. Un nuevo modelo de interacción urbana y producción de la ciudad; El caso del arte contemporáneo. En: Álvarez Mora, Alfonso y Valverde Díaz de León, Francisco

(Coord.) *Ciudad, Territorio y Patrimonio: Materiales de Investigación III*. (127-146) Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

s.a. (2011) Spomenik, Galería, Arquitectura. *Código 06140*, 10 (61), Febrero-Marzo, 62-68. México.

s.a. (2012) Proyectos. 15 años. Tratado de Botánica. *Arquine*. Otoño (60), 64-67. México.

s.a. (2012) Proyectos. Espacio público, espacio activado. *Arquine*. Otoño (61), 48-51. México.

Adriá, Miquel (2010). Proyectos: Paisajes modificados. Proyectos «Ruta del Peregrino». *Arquine*. Otoño (53), 32-85. México.

Barrios, Samel (2011) Amplias perspectivas, soluciones eficaces – Mass Studies. *Código 06140*, 10 (61), Febrero-Marzo, 80-83. México.

Castro Reguera, Loreta (2010) El poder del lugar. *Arquine*. Primavera (51), 24-27. México.

Hernández Gálvez, Alejandro et al (2010). Dossier: Espacio Público. «Escenarios de lo imprevisible. Espacio público, identidad y política.» *Arquine*, (53) Otoño, 86-89. México.

Nouvel, Jean (2013) Especies de espacios. Líneas de encuentro. *Arquine*, (63). Primavera, 115-119. México. México.

Rocha Cito, Lorenzo (dir. ed.) (2007). Vacío. *[ESPACIO] ARTE CONTEMPORÁNEO*, (5), Octubre. México.

Rocha Cito, Lorenzo (dir. ed.) (2009). Humanismo. *[ESPACIO] ARTE CONTEMPORÁNEO*, (9), Junio. México.

PONENCIAS Y CONFERENCIAS

González Escamilla, N. Alicia (2013). *El land art y algunos de sus rasgos importantes dentro de la arquitectura del paisaje: Otras alternativas de lectura del paisaje latinoamericano* [Ponencia]. Dentro del marco del 2° Seminario Latinoamericano de Paisaje. Paisajes Urbanos, Alamedas, Jardines Históricos e Itinerarios Culturales. El día miércoles 6 de noviembre de 2013, a las 16:40 hrs. Celebrado en las instalaciones de la UAM-Azcapotzalco, sala D001.

CATÁLOGOS Y PROGRAMAS DE MANO

n.a. (2007). *Estuaire*. [Programa de mano]. Del 1° de junio al 1° de septiembre de 2007. Nantes - Saint-Nazaire. Francia.

n.a. (2007). *Estuaire*. Le paysage, l'Art et le fleuve [Catálogo]. Nantes - Saint-Nazaire. Francia.

n.a. (2012). Cine Tonalá [Programa de mano]. Noviembre.

n.a. (2005). *Listos para Rodar*. Galería Televisiva Gerry Schum – videogalería schum. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo [Programa de mano]. Del 6 de abril al 12 de junio de 2005; versión digital en formato PDF.

Cocho, Manolo (2008). *Geográfica: arte de la tierra = land art*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Meireles, Cildo & Yvars, J. F. (2009). *Cildo Meireles* [Catálogo]. México: Alias.

PÁGINAS WEB

Etimologías <http://etimologias.dechile.net>

Real Academia Española, Diccionario. <http://www.rae.es/rae.html>

Traductor <https://translate.google.com.mx>

Wikipedia. La enciclopedia libre. <http://www.wikipedia.org>

IMDB. Filmoteca virtual. <http://www.imdb.com>

Mapas <https://maps.google.com.mx>

Bilbao, Tatiana (s.a.) Tatiana Bilbao S.C. <http://www.tatianabilbao.com/>

De Stéfano, Alfredo. <http://www.atestefano.com>, <http://www.misdesiertos.com>

Denes, Agnes (s.a.) Agnes Denes Studio. <http://www.agnesdenesstudio.com/>

Fulton, Hamish (s.a.) Hamish Fulton: Walking Artist. <http://www.hamish-fulton.com/>

Goldsworthy, Andy (s.a.) Andy Goldsworthy Digital Catalogue. Volume 1: 1976-1986.

<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>

Johanson, Patricia (2002-12) Patricia Johanson. <http://patriciajohanson.com/>

Kastner, Jeffrey (2014). Hitos del arte reciente. 1969: El *Land Art* entra en el museo. *Earth Art o la naturaleza en el museo*. De la edición impresa del 13 de noviembre de

2009. El Cultural. (Arte). <http://www.elcultural.es>

Long, Richard (s.a.) Richard Long Artist. <http://www.richardlong.org/>

Mass Studies. (s.a.) <http://www.massstudies.com/>

Ross, Charles (s.a) Star Axis. <http://staraxis.org/>

Schwartz, Martha (2014) <http://www.marthaschwartz.com/home/index.php>

Smithson, Robert (s.a.) http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm

Turell, James (s.a.) Roden Crater. <http://rodenrater.com/>

PELÍCULAS Y AUDIOVISUALES

De Estéfano, Alfredo (video y fotografía), La Grúa (Producción) (n.a.) *Storm of Light*. [Audiovisual]. México: La Grúa Cultural Engineering. 2 min 53 seg.

González, Flavia y Aguirre, Salvador (Productores), Bolado, Carlos (Director). (1998). *Bajo California: El límite del tiempo* [Película]. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Hartman, Patrizia T. & Roel, Esteban (Productores). Andrés, Juanfer (Director y Editor). (2004). *La natura della materia*. [Cortometraje documental]. Madrid: La Odisea Films.

Manzutto, Christian (Dir.). (2012). *Ruta* [Película documental]. México: Estudio de Producción.

Riedelsheimer, Thomas (Director). (2001). *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy with Time* [Película documental]. Alemania, Finlandia, Reino Unido, Canadá: Meidopolis Film – und Fernsehproduction, Skyline Productions.

Schum, Gerry (Productor y director). (1969). *Land Art*. [Película]. Alemania: Sender Freries Berlin.

Smithson, Robert (1970). *Spiral Jetty*. [Documental]. Estados Unidos. 38 min.

EXPOSICIONES

Bisbe, Nimfa y Delgado Masse Cecilia (Curadoras). *La persistencia de la geometría*. Colecciones de arte de la Fundación «la Caixa» y del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Del 20 de junio de 2013 al 9 de febrero de 2014. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

James Turell. Double Stuck, 1970. En colaboración con «Häusler Contemporary». 2 de abril de 2014. México: Galería OMR.

Moreno Valle, José Rivelino (Escultor) (2012). *Raíces, Brote 7 y Brote 8*. Palacio de Bellas Artes, explanada y Museo Nacional de Arte (MUNAL), Plaza Manuel Tolsá. [Intervención urbana]. Diferentes puntos de la Ciudad de México.

CHARLAS CON EXPERTOS EN EL TEMA

Arañó, Axel. *Las relaciones entre la arquitectura del paisaje y el land art*. Jueves 3 de abril de 2014, 19:30 hrs. México: Estudio de Axel Arañó.

De Stéfano, Alfredo. *El paisaje en la fotografía*. Lunes 5 de mayo de 2014, 14:45 hrs. Vía telefónica, México, D.F. - Saltillo, Coahuila.

Martínez Silva, César. *Lo efímero en el paisaje a través del arte*. 26 de julio de 2012, 12:00 hrs. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco.

Nieto Ross, Guillermo. *La influencia del land art en la arquitectura del paisaje actual*. Jueves 25 de octubre de 2012, a las 19:00 hrs. Cholula, Puebla.

Uribe, José Luis. *El land art dentro la arquitectura del paisaje en Talca*. Jueves 20 de septiembre de 2013, 21:00 hrs. México, D.F.

Valderrama Izquierdo, José. *El land art en la arquitectura del paisaje*. Lunes 9 de enero de 2012, 11:00 hrs. México: Universidad Iberoamericana Puebla.

ÍNDICE DE *LANDARTISTAS*

ANDRE , Carl	Pág. 17, 157, 160, 196, 198, 199, Anexo 14, 39
AYCOCK , Alice	Pág. 212, Anexo 34
BAYER , Herbert	Pág. 196, Anexo 4, 40
Christo & Jeanne-Claude	Pág. 82, 169, 176, 188, 210, 242, 243, 248, 258, 259, 264, 265, 266, 268, 290, 310, 320, Anexo 5, 18, 23, 44, 50
DE MARÍA , Walter	Pág. 185, 189, 193, 196, 200, 209, 310, 316, Anexo 10, 11, 35, 38
DENES , Agnes	Pág. 44, 239, Anexo 42
DIBBETS , Jan	Pág. 201, 203, 210, Anexo 17
FLANAGAN , Barry	Pág. 200, 261, 313, Anexo 4
FLEISCHNER , Richard	Pág. 212
FULTON , Hamish	Pág. 223, 232, 233, 234, 260, 261, 316, Anexo 27
GOLDSWORTHY , Andy	Pág. 39, 181, 209, 223, 225, 226, 333-335, Anexo 45, 49
HAACKE , Hans	Pág. Anexo 1
HARRISON , Newton	Pág. Anexo 26
HEIZER , Michael	Pág. 185, 189, 194, 196, 200, 211, 214, 221, 252, 254, 255, 275, 280, Anexo 8, 11, 15, 19, 28, 43
HOLT , Nancy	Pág. 209, 211, 221, 228, 229, 230, Anexo 31
HUTCHINSON , Peter	Pág. 227, 228, 262, 263, Anexo 21, 22
JUDD , Donald	Pág. 155, 156, 158, 159
JOHANSON , Patricia	Pág. 285, 286, Anexo 9
KARAVAN , Dani	Pág. Anexo 47
KALTENBACH , Stephen	Pág. 196
LEWITT , Sol	Pág. 176, 196, Anexo 7
LONG , Richard	Pág. 160, 173, 185, 200, 214-217, 221, 223, 232, Anexo 29
MATTA-CLARK , Gordon	Pág. 42, 170, 176, 265, 269, 270
MENDIETA , Ana	Pág. 219-221, Anexo 41
METSON , Graham	Pág. 219
MISS , Mary	Pág. 221, Anexo 37
MORRIS , Robert	Pág. 17, 155, 160, 163, 189, 196, 205, 209, 217, 218, 221, 253, 254, 257, 268, 269, Anexo 32
NILS-UDO	Pág. Anexo 46, 48
OPPENHEIM , Dennis	Pág. 37, 136, 137, 165, 166, 189, 196, 200, 219, 221, 243-246, 251, 265, 296, 314, Anexo 13, 16, 20
PIERCE , James	Pág. 219, Anexo 34
ROSS , Charles	Pág. 150, 151, 236, 237, Anexo 25
SERRA , Richard	Pág. 155, 155, 176, 189, 196 17, 40-42, 145, 169, 170, 173, 176, 181, 182, 189, 196, 200,
SMITHSON , Robert	Pág. 205, 207, 208, 211, 212, 221-225, 239, 256, 257, 262, 269, Anexo 12, 24
SONFIST , Alan	Pág. 240, 241, Anexo 3
TURELL , James	Pág. 24, 25, 203, 237, 238, Anexo 31

Anexo

Durante el proceso de investigación, se identificaron ciento sesenta y tres piezas escultóricas consideradas como land art, ubicadas en tres etapas:

- Trabajos tempranos: de 1955 a 1967.
- Land art: 1968-1989.
- Trabajos tardíos: 1990-1999.

A partir de esta clasificación, se elaboró un listado de las propuestas en orden cronológico con una clave de identificación, compuesta por las siglas LA (land art), y el folio de tres dígitos consecutivo, el cual comienza en 1. El folio se presenta como el siguiente ejemplo: LA001.

Después de hacer el inventario de proyectos identificados como land art, se seleccionaron los cincuenta más representativos, en cuanto a su significación paisajística y su potencial de aporte y enriquecimiento a la arquitectura del paisaje. Estas cincuenta piezas se muestran por separado en una ficha de catálogo, en la cual se presenta un análisis de cada una de ellas, con la finalidad de mostrar de manera visual y sintética la información que nos es útil dentro del objetivo de este estudio.

Asimismo, se proponen cuatro categorías generales de aporte a la arquitectura del paisaje a través de los proyectos de land art. Éstas están planteadas en base a la mejora de la experiencia apreciativa, a partir de la composición físico-conceptual del paisaje. Estas categorías son las siguientes:

- Visual paisajística y sus componentes.
- Tamaño y escala.
- Plástica y estética.
- Telúrico o artificial.

Es aquí donde se enfatiza la complementariedad que existe entre la arquitectura del paisaje y el land art.

CLAVE	TÍTULO	AUTOR	LUGAR	AÑO
LA001	<i>Fog Dripping From or Freezing on Exposed Surfaces</i>	Haacke, Hans	N/A	N/A
LA002	<i>Rift</i>	Heizer, Michael	Jean Dry Lake, Nevada	N/A
LA003	<i>Cornwall Slate Line</i>	Long, Richard	Musée d'Art contemporain, Bordeaux	N/A
LA004	<i>Earth Mound</i>	Bayer, Herbert	Aspen Institute for Humanistic Studies, Aspen, Colorado	1955
LA005	<i>Wall of Oil Barrels-Iron Curtain o Le rideau de fer</i>	Christo & Jeanne-Claude	Rue Visconti, París	1962
LA006	<i>Time Landscape™</i>	Sonfist, Alan	Greenwich Village, Nueva York	1965
LA007	<i>Air Package</i>	Christo & Jeanne-Claude	Eindhoven, Países Bajos	1966
LA008	<i>Turf Circle</i>	Long, Richard	Krefeld, Alemania	1966
LA009	<i>Lever</i>	Andre, Carl	Nueva York	1966
LA010	<i>Ring</i>	Flanagan, Barry	Rowan Gallery, Escocia	1966
LA011	<i>Sky Line</i>	Haacke, Hans	Central Park, Nueva York	1967
LA012	<i>A Line Made by Walking England 1967</i>	Long, Richard	Inglaterra	1967
LA013	<i>5600 Cubicmeter Package</i>	Christo & Jeanne-Claude	Kassel, Hesse, Alemania.	1967
LA014	<i>Excavated Sculpture</i>	Oppenheim, Dennis	N/A	1967
LA015	<i>Perspective Correction</i>	Dibbets, Jan	N/A	1968
LA016	<i>Log Piece</i>	Andre, Carl	Aspen, Colorado	1968
LA017	<i>Rock Pile</i>	Andre, Carl	Aspen, Colorado	1968
LA018	<i>Nonsite "Line of Wreckage"</i>	Smithson, Robert	Bayonne, Nueva Jersey	1968
LA019	<i>Box in the Hole</i>	LeWitt, Sol	Bergeijk, Holanda	1968
LA020	<i>Wrapped Kunsthalle, Bern</i>	Christo & Jeanne-Claude	Berna, Suiza	1968
LA021	<i>Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)</i>	Heizer, Michael	Black Rock Desert, Nevada, E.U.A	1968
LA022	<i>Stephen Long</i>	Johanson, Patricia	Buskirk, Nueva York,	1968

LA023	<i>Annual Rings</i>	Oppenheim, Dennis	E.U.A/Canadá	1968
LA024	<i>Compression Line</i>	Heizer, Michael	El Mirage Dry Lake, Mojave Desert, California	1968
LA025	<i>Windows</i>	Heizer, Michael	El Mirage Dry Lake, Mojave Desert, California	1968
LA026	<i>Cross</i>	De María, Walter	El Mirage Dry Lake, Nevada	1968
LA027	<i>Ground Mutations-Shoe Prints</i>	Oppenheim, Dennis	Kearney, Nueva Jersey y Nueva York	1968
LA028	<i>Mile Long Drawing</i>	De María, Walter	Mojave Desert, California	1968
LA029	<i>Time Pocket</i>	Oppenheim, Dennis	Near Fort Kent, Maine, E.U.A	1968
LA030	<i>Contour Lines Scribed in swamp Grass (New Haven Project)</i>	Oppenheim, Dennis	New Haven, E.U.A	1968
LA031	<i>Gallery Decomposition</i>	Oppenheim, Dennis	Nueva York	1968
LA032	<i>Nonsite, Oberhausen, Germany</i>	Smithson, Robert	Oberhausen, Alemania	1968
LA033	<i>Negative Board</i>	Oppenheim, Dennis	St. Francis, Maine, E.U.A	1968
LA034	<i>One Hour Run</i>	Oppenheim, Dennis	St. Francis, Maine, E.U.A	1968
LA035	<i>Time Line</i>	Oppenheim, Dennis	St. John River, entre E.U.A y Canadá	1968
LA036	<i>Boundary Split</i>	Oppenheim, Dennis	St. John River, Fort Kent, Maine	1968
LA037	<i>Joint</i>	Andre, Carl	Windham College, Putney, Vermont, E.U.A	1968
LA038	<i>Windows (left), Matchdrop(1969).</i>	Heizer, Michael	N/A	1968
LA039	<i>Displaced/Replaced 1, 2 y 3</i>	Heizer, Michael	N/A	1969

LA040	<i>Cyrus Field</i>	Johanson, Patricia	Buskirk, Nueva York	1969
LA041	<i>Circle X Branded/ Mountain Anthrax/ Diphtheria</i>	Oppenheim, Dennis	California y Boise, Idaho	1969
LA042	<i>Concrete Pour</i>	Smithson, Robert	Chicago, USA	1969
LA043	<i>Renacer o Reborn</i>	Metson, Graham	Colorado	1969
LA044	<i>Five Conic Displacements</i>	Heizer, Michael	Coyote Dry Lake, Mojave Desert, California, E.U.A	1969
LA045	<i>Flowers Triangle</i>	Hutchinson, Peter	Crown Pont, Tobago, Antillas	1969
LA046	<i>Las Vegas Piece</i>	De María, Walter	Dessert Valley, Nevada	1969
LA047	<i>Nonsite Essen</i>	Smithson, Robert	Essen, Alemania	1969
LA048	<i>Direct Harvest</i>	Oppenheim, Dennis	Hamburg, Pennsylvania	1969
LA049	<i>Spray of Ithaca Falls Freezing and Melting on Rope</i>	Haacke, Hans	Ithaca, Nueva York	1969
LA050	<i>A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path</i>	Dibbets, Jan	Ithaca, Nueva York	1969
LA051	<i>Accumulation Cut</i>	Oppenheim, Dennis	Ithaca, Nueva York	1969
LA052	<i>Gallery Transplant</i>	Oppenheim, Dennis	Ithaca, Nueva York	1969
LA053	<i>Wrapped Coast</i>	Christo & Jeanne-Claude	Little Bay, Australia	1969
LA054	<i>Double Negative</i>	Heizer, Michael	Mormon Mesa, Overton, Nevada, E.U.A	1969
LA055	<i>Line in Tula Desert</i>	De María, Walter	Nevada	1969
LA056	<i>Asphalt Rundown</i>	Smithson, Robert	Rome, Georgia, E.U.A	1969
LA057	<i>Salt Flat</i>	Oppenheim, Dennis	Sixth Avenue, Nueva York	1969

LA058	<i>Threaded Calabash</i>	Hutchinson, Peter	Tobago, Antillas	1969
LA059	<i>Underwater Dam</i>	Hutchinson, Peter	Tobago, Antillas	1969
LA060	<i>Fog, Water, Erosion</i>	Haacke, Hans	Washington	1969
LA061	<i>Nueve Desplazamientos de Espejos</i>	Smithson, Robert	Yucatán, México	1969
LA062	<i>A Hole in the Sea</i>	Flanagan, Barry		1969
LA063	<i>Valley Curtain</i>	Christo & Jeanne-Claude	Grand Hogback, Rifle, Colorado	1970
LA064	<i>Circular Surface Planar Displacement Drawing</i>	Heizer, Michael	Jean Dry Lake, Nevada	1970
LA065	<i>Partially Buried Woodshed</i>	Smithson, Robert	Kent State University, Kent, Ohio	1970
LA066	<i>Parallel Streets</i>	Oppenheim, Dennis	Long Island, Nueva York	1970
LA067	<i>Paricutin Volcano Project</i>	Hutchinson, Peter	Michoacán, México.	1970
LA068	<i>Spiral Jetty</i>	Smithson, Robert	Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, E.U.A	1970
LA069	<i>Star Axis</i>	Ross, Charles	Chupinas Mesa, Nuevo México	1971
LA070	<i>Rock Monument of Rocky Mountain</i>	Sonfist, Alan	Colorado	1971
LA071	<i>Broken Circle/Spiral Hill</i>	Smithson, Robert	Emmen, Holanda	1971
LA072	<i>Observatory</i>	Morris, Robert	Ijmuiden, Holanda	1971
LA073	<i>Connemara Sculpture</i>	Long, Richard	Irlanda	1971
LA074	<i>Air, Earth, Water Interface</i>	Harrison, Newton	N/A	1971
LA075	<i>The Pilgrims' Way 1971</i>	Fulton, Hamish	N/A	1971
LA076	<i>Three Works</i>	Long, Richard	N/A	1971
LA077	<i>Running Fence</i>	Christo & Jeanne-Claude	California	1972
LA078	<i>Cambio de Posición a Intervalos</i>	Rinke, Klaus	Documenta Kassel	1972
LA079	<i>Complex I, Complex II</i>	Heizer, Michael	Garden Valley, Nevada, Netherlands	1972
LA080	<i>A Walk of Four Hours and Four Circles</i>	Long, Richard	Inglaterra	1972

LA081	<i>Positioners</i>	Holt, Nancy	Missoula, Missouri	1972
LA082	<i>Circular Surface Displacement Etching</i>	Heizer, Michael	Nueva York	1972
LA083	<i>Walking Line in Peru</i>	Long, Richard	Perú	1972
LA084	<i>Land/Sea</i>	Dibbets, Jan	Venecia, Italia	1972
LA085	<i>Amarillo Ramp</i>	Smithson, Robert	Amarillo, Texas	1973
LA086	<i>Untitled</i>	Miss, Mary	Battery Park City Landfill, Nueva York	1973
LA087	<i>Grand Rapids Project X</i>	Morris, Robert	Belknap Park, Grand Rapids, Michigan, E.U.A	1973
LA088	<i>Whirlpool Eye of Storm</i>	Oppenheim, Dennis	El Mirage Dry Lake, southern California	1973
LA089	<i>Sun Tunnels</i>	Holt, Nancy	Great Basin Desert, Utah, E.U.A	1973
LA090	<i>Low Building with Dirt Roof (for Mary)</i>	Aycock, Alice	New Kingston, Pennsylvania.	1973
LA091	<i>Untitled (dos columnas).</i>	Morris, Robert	N/A	1973
LA092	<i>Hydra's Head</i>	Holt, Nancy	Artpark, Lewiston, Nueva York	1974
LA093	<i>Roden Crater</i>	Turell, James	Flagstaff, Arizona	1974
LA094	<i>Untitled (Earthwork for Belknap Park)</i>	Morris, Robert	Grand Rapids, Michigan, E.U.A	1974
LA095	<i>Darmstadt Earth Room</i>	De María, Walter	Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Hesse, Alemania	1974
LA096	<i>Labyrinth (Philadelphia Labyrinth)</i>	Morris, Robert	Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, USA	1974
LA097	<i>A line in Ireland 1974</i>	Long, Richard	Irlanda	1974
LA098	<i>Stones in Iceland</i>	Long, Richard	Islandia	1974
LA099	<i>Labyrinth</i>	Fleischner, Richard	New Port	1974
LA100	<i>The Wall-Wrapped Roman Wall</i>	Christo & Jeanne-Claude	Porta Pinciana, Roma	1974
LA101	<i>Rancho Cadillac</i>	Ant Farm	Texas	1974
LA102	<i>Steam</i>	Morris, Robert	N/A	1974
LA103	<i>A Line in the Himalayas 1975</i>	Long, Richard	Cordillera de los Himalayas, Asia	1975

LA104	<i>Project for a Simple Network of Underground Wells and Tunnels</i>	Aycock, Alice	Merriewold West, Far Hills, Nueva Jersey	1975
LA105	<i>Nepal Stones</i>	Long, Richard	Nepal	1975
LA106	<i>Sky Space I</i>	Turell, James	Villa Panza, Varese	1975
LA107	<i>Conical Intersect</i>	Matta-Clark, Gordon	N/A	1975
LA108	<i>Earth Woman</i>	Pierce, James	Pratt Farm	1976
LA109	<i>A line of 682 Stones</i>	Long, Richard	Venecia, Italia	1976
LA110	<i>A line in Australia 1977</i>	Long, Richard	Broken Hill NSW, Australia	1977
LA111	<i>Vertical Earth Kilometer</i>	De María, Walter	Kassel, Hesse, Alemania.	1977
LA112	<i>Three Downward Blows (Knuckle Marks)</i>	Oppenheim, Dennis	Lolo, Montana, E.U.A	1977
LA113	<i>97 Steel Line for Professor Landois</i>	Andre, Carl	Münster, Alemania	1977
LA114	<i>The New York Earth Room</i>	De María, Walter	Nueva York	1977
LA115	<i>Perimeters/ Pavilions/ Decoys</i>	Miss, Mary	Nueva York, E.U.A.	1977
LA116	<i>The Lightning Field</i>	De María, Walter	Nuevo México	1977
LA117	<i>Observatory</i>	Morris, Robert	Oostelijk Flevoland, Holanda	1977
LA118	<i>Altar, piedras calientes</i>	Pierce, James	Pratt Farm	1977
LA119	<i>Secant</i>	Andre, Carl	Roslyn, Nueva York	1977
LA120	<i>Orbits of Polaris</i>	Ross, Charles	N/A	1977
LA121	<i>Revived Cemetery</i>	Oppenheim, Dennis	El Mirage Dry Lake, Mojave Desert, California	1978
LA122	<i>Wrapped Walk Way</i>	Christo & Jeanne-Claude	Loose Memorial Park, Kansas City, Missouri	1978
LA123	<i>Untitled (King Country, Seattle Project)</i>	Morris, Robert	Johnson Pit, No. 30 Grade Contours-Sheet 1	1979
LA124	<i>Mill Creek Canyon. Earthworks</i>	Bayer, Herbert	Kent, Washington	1979

LA125	<i>Untitled (Earthwork to Reclaim Gravel Pit, King Country)</i>	Morris, Robert	Seattle, E.U.A	1979
LA126	<i>Primer Emplazamiento de Espejos</i>	Smithson, Robert	Yucatán, México	1979
LA127	<i>Prism Skylight, Spectrum Building</i>	Ross, Charles	Denver, Colorado	1980
LA128	<i>A Line and Tracks in Bolivia</i>	Long, Richard	Bolivia	1981
LA129	<i>A Line in Scotland</i>	Long, Richard	Cul Mor	1981
LA130	<i>Escultura rupestre</i>	Mendieta, Ana	Jaruco, Cuba	1981
LA131	<i>Geometric Land Sculptural/Anaconda Project</i>	Heizer, Michael	N/A	1981
LA132	<i>Wheatfield - A Confrontation</i>	Denes, Agnes	Battery Park City Landfill, Nueva York	1982
LA133	<i>Ice Arch...</i>	Goldsworthy, Andy	Cumbria, Inglaterra	1982
LA134	<i>Formula Compound</i>	Oppenheim, Dennis	Potsdam, Nueva York, E.U.A.	1982
LA135	<i>Surrounded Islands</i>	Christo & Jeanne-Claude	Biscayne Bay, Greater Miami, Florida	1983
LA136	<i>Effigy Tumuli</i>	Heizer, Michael	Buffalo Rocks, Illinois, E.U.A.	1983
LA137	<i>Sandwomen</i>	Mendieta, Ana	Miami	1983
LA138	<i>The Umbrellas Japan-USA</i>	Christo & Jeanne-Claude	Ibaraki, Japón	1984
LA139	<i>Walking Circle</i>	Long, Richard	Pingdon, India	1984
LA140	<i>5 Continents Sculpture</i>	De María, Walter	Staatsgalerie Stuttgart, Alemania	1984
LA141	<i>Dandelion Flowers...</i>	Goldsworthy, Andy	Cumbria, Inglaterra	1985
LA142	<i>Carefully Broken Pebbles Scratched White with Another Stone</i>	Goldsworthy, Andy	St. Abbs, Escocia	1985
LA143	<i>Cracked Earth Removed</i>	Goldsworthy, Andy	St. Luis, Missouri	1986
LA144	<i>Thin ice / made over two days / welded with water from dripping ice / hollow inside</i>	Goldsworthy, Andy	Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire, Escocia, Reino Unido	1987

LA145	<i>Sahara Circle</i>	Long, Richard	Desierto del Sahara	1988
LA146	<i>Bird's Nest</i>	Nils-Udo	Bavaria, Alemania	1990
LA147	<i>Untitled (Water and Art)</i>	Nils-Udo	Islas de la Reunión, Océano Índico	1990
LA148	<i>Passagen - Homenaje a Walter Benjamin</i>	Karavan, Dani	Portbou, España	1990
LA149	<i>Cloud Chambers</i>	Drury, Chris	Tielt, Bélgica	1990
LA150	<i>The Gates</i>	Christo & Jeanne-Claude	Central Park, Nueva York	1991
LA151	<i>Niña Desnuda</i>	Nils-Udo	Bosque de Raimés	1993
LA152	<i>Fieldgate</i>	Goldsworthy, Andy	Dumfriesshire, Pound Ridge, Escocia	1993
LA153	<i>Elm Leaves</i>	Goldsworthy, Andy	Dumfriesshire, Pound Ridge, Escocia	1994
LA154	<i>Oak Tree</i>	Goldsworthy, Andy	Dumfriesshire, Pound Ridge, Escocia	1994
LA155	<i>Wrapped Reichstag</i>	Christo & Jeanne-Claude	Berlín, Alemania	1995
LA156	<i>Muir Pass Stones. A Walk for 12 Days in the High Serra</i>	Long, Richard	California	1995
LA157	<i>Red Pool</i>	Goldsworthy, Andy	Scaur River, Dumfriesshire Escocia	1995
LA158	<i>Berlin Circle</i>	Long, Richard	Berlín, Alemania	1996
LA159	<i>The Distance</i>	Fulton, Hamish	De Norfolk a Dorset, Reino Unido	1997
LA160	<i>Storm King Wall</i>	Goldsworthy, Andy	Nueva York	1997
LA161	<i>Wrapped Trees</i>	Christo & Jeanne-Claude	Riehen, Suiza	1997
LA162	<i>Untitled-21 (Summer in the Park)</i>	Nils-Udo	Aachen, Alemania	1999
LA163	<i>A Mandala da Floresta</i>	Carneiro, Alberto	N/A	1999

Anexo
Síntesis visual del aporte a la arquitectura del paisaje a través de los trabajos más representativos del land art.

Fichas de catálogo
Intervenciones en el paisaje en Estados Unidos y Europa de 1955 a 1995.

C

T

TE

LA001/0

Fog Dripping From or Freezing on Exposed Surfaces

Goteo de la Niebla o la Congelación de las Superficies Expuestas

A

©

R

CP

AP

E

D

Haacke, Hans

© Hacke

Fotografía B/N

Instalación | Árbol, Agua

Emplear al hielo como material constructivo.

Earth, Air, Faire, Water: Elements or Art exhibition, Museum of Fine Arts, Boston, 1971.

La obra muestra, como su nombre lo indica, escurrimientos de agua congelada sobre ramas de árboles, lo que el artista entiende como el «goteo de la niebla o la congelación de las superficies expuestas»; haciendo evidente la susceptibilidad de los materiales ante el ambiente.

N

N. Apreciación del paisaje a partir de:

Visual paisajística y sus contrastes

Tamaño y escala

Plástica y estética

Telúrico o artificial

N/A

L

N/A

F

- C. Clave

T. Título

TE. Título en español

A. Autor

L. Lugar
- ©. Derechos de autor (Copyright)

R. Representación

E. Lugar(es) de exhibición

D. Descripción, concepto e intencionalidad
- M. Materiales empleados

CP. Categoría de la propuesta

AP. Aportación a la arquitectura del paisaje

LA001

Fog Dripping From or Freezing on Exposed Surfaces

Goteo de la Niebla o Congelación de las Superficies Expuestas



Haacke, Hans

—

Greenwich Village, Nueva York N/A

© Haacke

Fotografía B/N

Instalación | Árbol, agua

Empleo del hielo como material para configurar elementos arquitectónico-paisajísticos.

Earth, Air, Faire, Water: Elements or Art exhibition, Museum of Fine Arts, Boston, 1971.

La pieza muestra, como su nombre lo indica, agua congelada que escurre sobre ramas de árboles, lo que el artista entiende como el «goteo de la niebla o la congelación de las superficies expuestas»; aquí se hace evidente la susceptibilidad de los materiales ante el ambiente.

LA004

Earth Mound

Montículo de Tierra



Bayer, Herbert

— *Aspen Institute for Humanistic Studies, 1955*
Aspen, Colorado

© Bayer

Fotografía B/N

Escultura | Tierra, rocas

Manejo de la tierra y rocas propias del lugar para configurar arquitecturas en el paisaje.

N/A

Manipulación de la tierra y rocas propias del lugar para configurar montículos concéntricos 12.19 m de diámetro, sobre los cuales crece el pasto. En esta pieza, resalta la intencionalidad del landartista, al exponer las características propias del lugar en el momento de realzar la tierra y provocar ciertos volúmenes que se manifiestan de modo telúrico en el paisaje.

LA006

Time Landscape™

Paisaje Temporal™



Sonfist, Alan

— *Greenwich Village, Nueva York 1965-1978*

© Paul Rogers/ 9W Gallery, Nueva York.

Fotografía color

Intervención | Semillas

Empleo de vegetación endémica en un lugar como recurso narrativo que evoca la naturaleza de un paisaje.

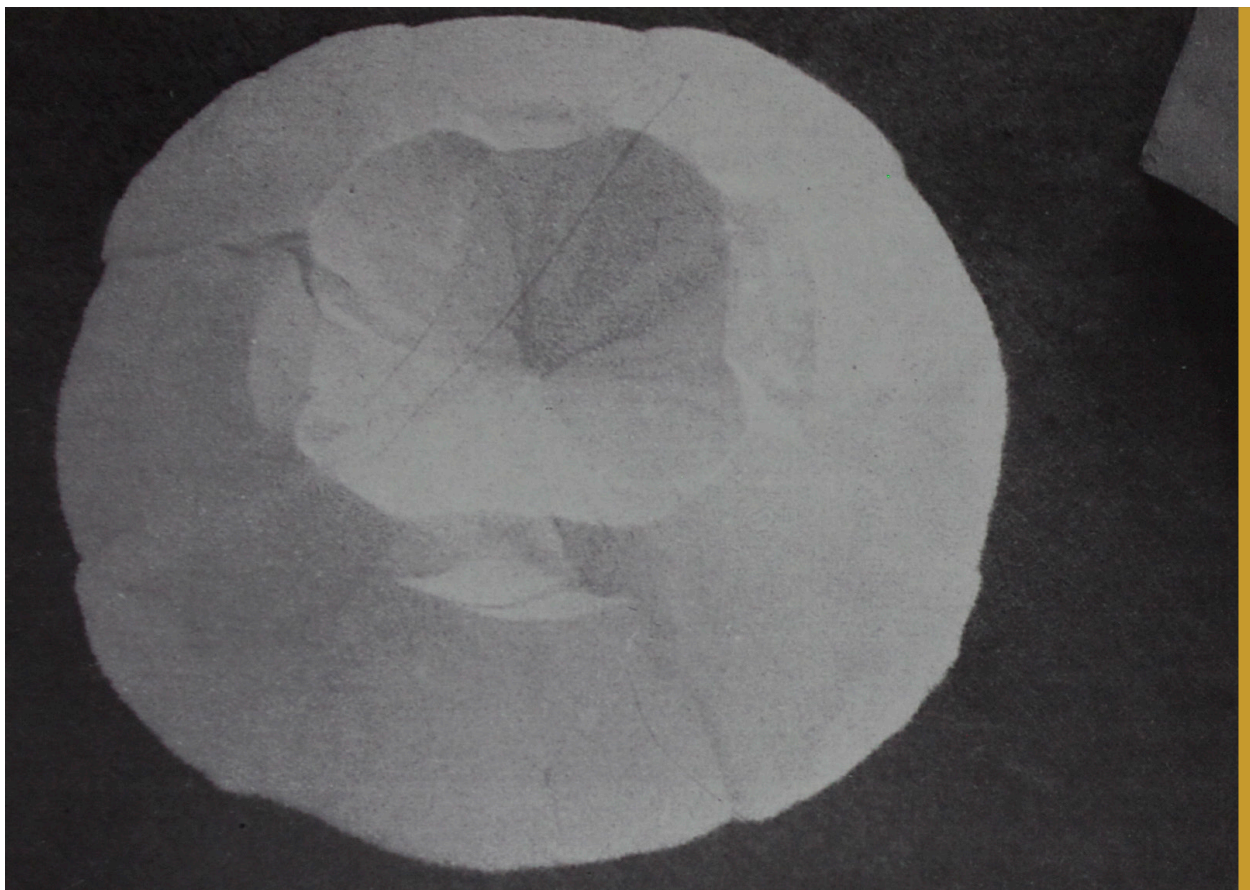
N/A

Ubicado en el cruce entre Houston Street y La Guardia Place, monumento público que evoca el ecosistema natural del lugar por medio de la siembra de vegetación en un terreno de 14 x 61 m.

LA010

Ring

Anillo



Flanagan, Barry

—

Rowan Gallery, Escocia 1966

© Flanagan

Fotografía B/N

Instalación | Arena

Extracción de materiales de un sitio y su exhibición como parte de la narrativa de su paisaje.

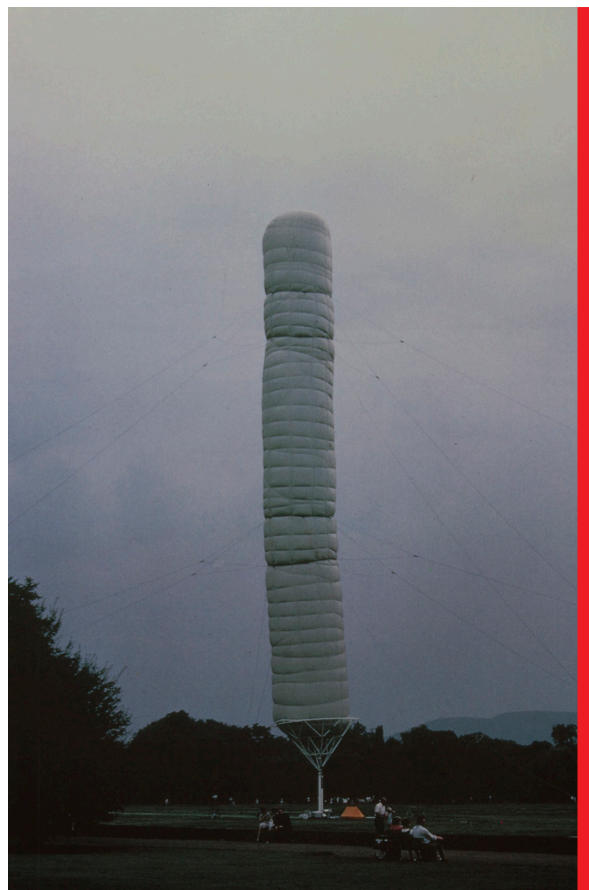
N/A

54.43 kg de arena removida del piso de Rowan Gallery con unas cuantas paladas hechas por el artista.

LA013

5600 Cubicmeter Package

Paquete de 5600 Metros Cúbicos



Christo & Jeanne-Claude

Kassel, Hesse, Alemania. 1967-1968

© Christo/ Klaus Baum

Fotografía a color

Instalación | Textil, helio.

Creación de imanes paisajísticos a través de colocar elementos monumentales y efímeros.

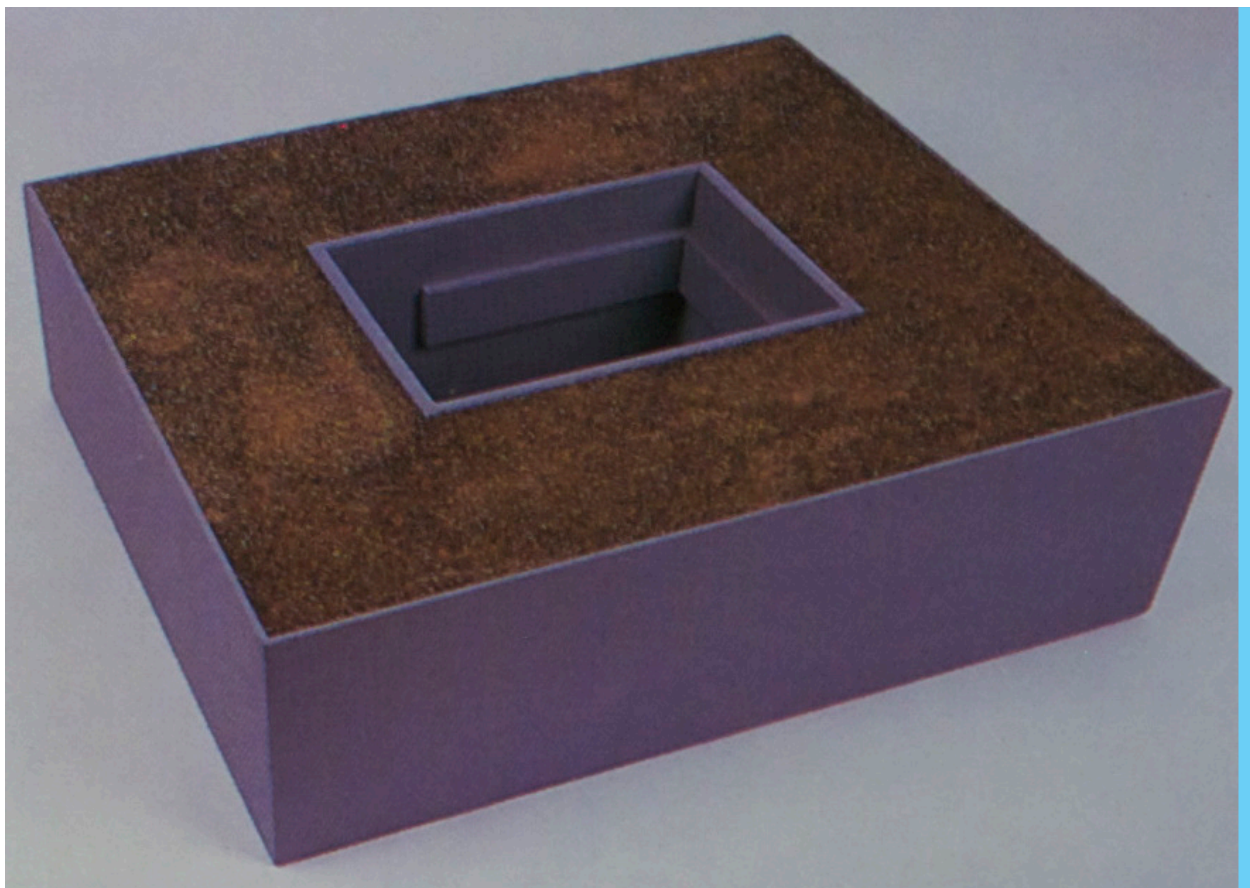
Documenta IV, 1967.

Colocación de una estructura hinchable de 280 m de altura y 10.06 m de diámetro, a través de la cual se generan nuevas visuales del entorno paisajístico, a su vez, el «globo» produce contrastes en estas mismas. Esta pieza hace referencia a la obra de sus autores, al empacar una porción de atmósfera que está, y que su presencia se hace evidente a través de su encapsulación.

LA014

Excavated Sculpture

Escultura Excavada



Oppenheim, Dennis

—

N/A 1967

© Oppenheim

Fotografía a color

Escultura | N/A

Contención de materiales de un lugar específico para narrar un paisaje a escala.

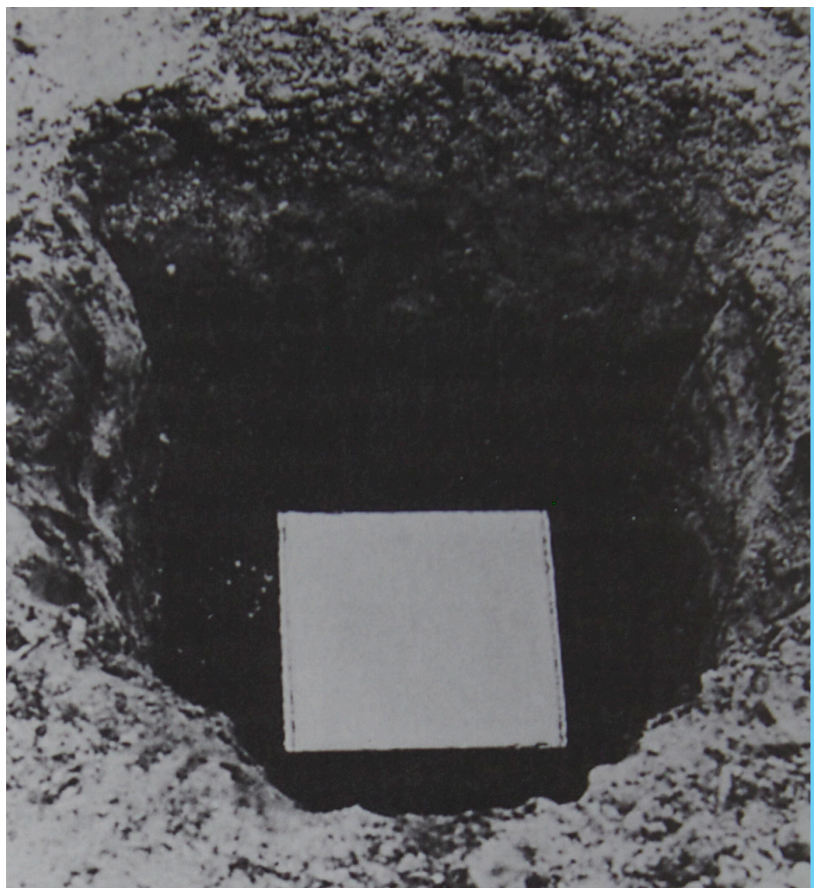
Tierra y madera

Modelo de un sitio exterior a escala 1:12; tierra contenida en un contenedor de madera pintada, de 15.24 x 40.64 x 4.64 pulg. La intencionalidad de esta pieza es la de abstraer un paisaje a través de la colocación de una porción de su territorio dentro de un contenedor de madera, ubicado en un espacio cerrado. Aquí se hace evidente otra forma de representar al paisaje natural, dentro de un lugar cerrado, en donde su tamaño hace referencia a algo que puede ser inconmensurable, como es el mismo espacio geográfico.

LA019

Box in the Hole

Caja en el Agujero



LeWitt, Sol

Bergeyk, Holanda 1968

© Colección privada

Fotografía B/N

Intervención-instalación | Caja de madera

Creación de quimeras paisajísticas a través de la disparidad formal y espacial del lugar.

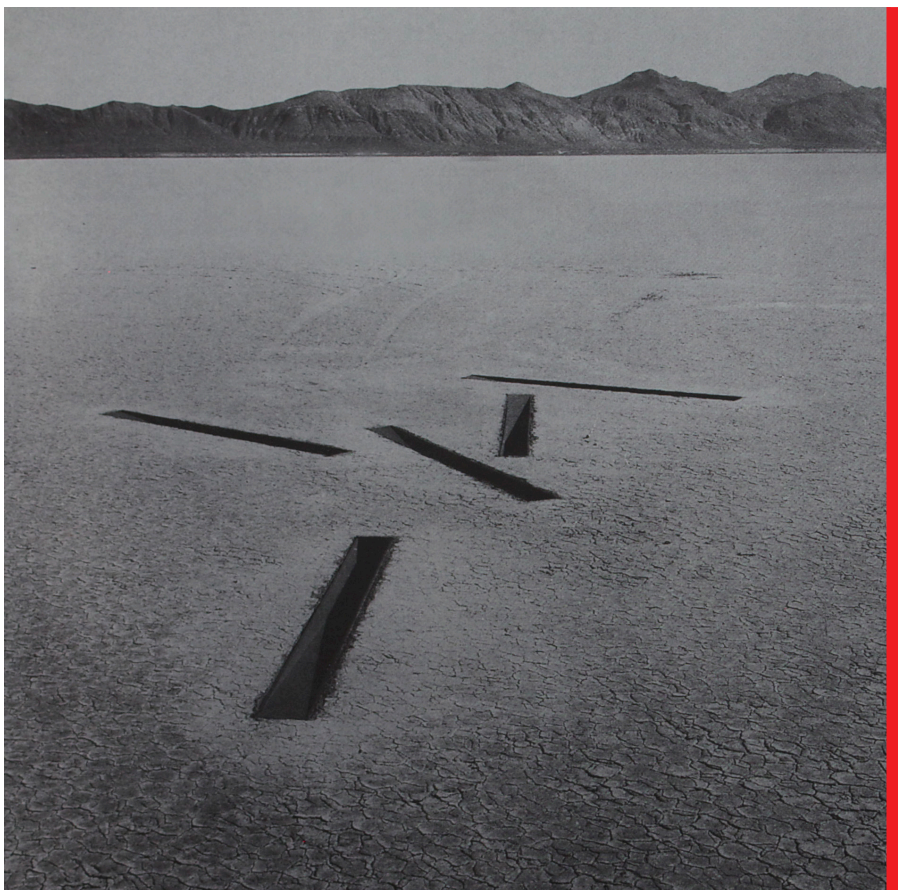
N/A

Cubo enterrado en la casa Visser.

LA021

Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)

Disipar (Nueve Depresiones en Nevada 8)



Heizer, Michael

— *Black Rock Desert, Nevada, E.U.A 1968*

© Oppenheim

Fotografía B/N

Intervención | Madera

Reticulación del suelo para producir la dispersión de los recorridos en un lugar.

N/A

Piezas de madera colocadas en la parte seca de un lago, 13.71 x 15.24 m x 30.48 cm. Encargado por Robert Scull.

LA022

Stephen Long

Stephen Long



Johanson, Patricia

— *Buskirk, Nueva York 1968*

© Johanson

Fotografía a color

Instalación | Tela roja, amarilla y azul

Reempleo y resalte de elementos paisajísticos como vehículos dentro del recorrido de un lugar

N/A

Cama de tela ensamblada sobre una vía de ferrocarril abandonada, en una longitud de 487.68 m aprox. La obra se percibe más allá del campo de visión, y sus colores fueron transformados por la luz natural. Al atardecer, la franja amarilla cambió a naranja y el azul se convirtió en violeta.

LA026

Cross

At archict ecerumq uiatus et eum quaecti untur, ullorehent et eos illa



De María, Walter

—

El Mirage Dry Lake, Nevada 1968

© Gianfranco Gorgoni, Sygma

Fotografía color

Intervención | Tiza blanca

Emplear el trazo de líneas temporales en el terreno para producir nuevas orientaciones en el lugar.

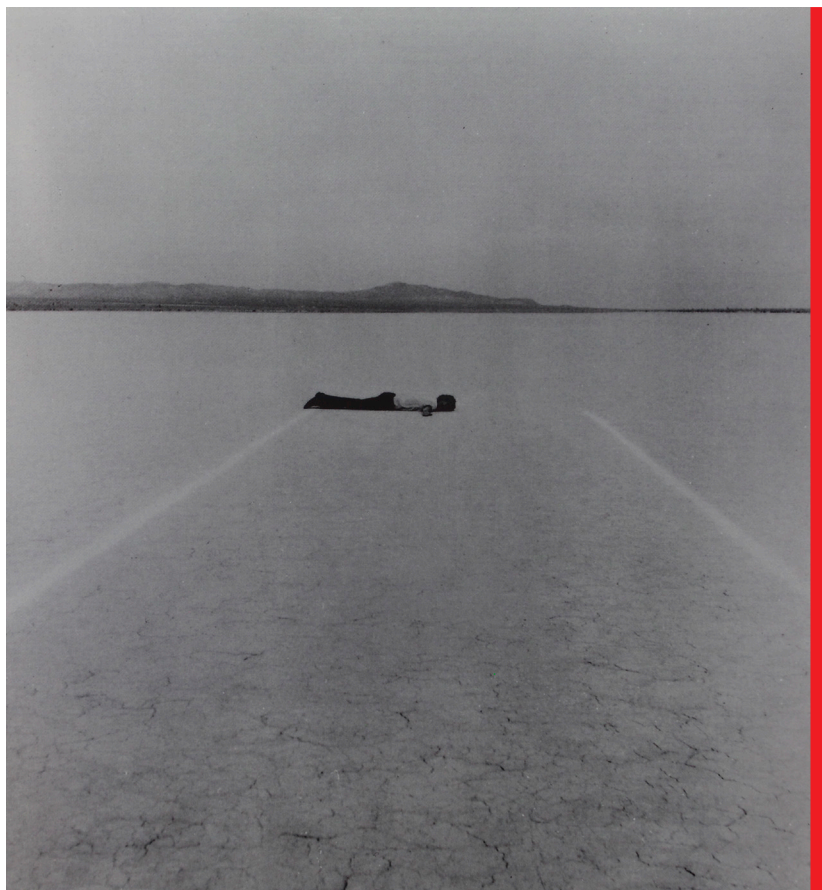
N/A

Tres líneas de tiza blanca de 7.62 cm de espesor, que forman una cruz de 12.7 m de ancho y 245.4 de largo.

LA028

Mile Long Drawing

Dibujo de Largo de Milla



De María, Walter

— *Mojave Desert, California 1968*

© De María

Fotografía B/N

Intervención-performativa | Arena

Utilización de líneas temporales para producir secciones temporales en el paisaje.

N/A

Dos líneas paralelas de 10.16 cm de ancho y 1.61 km de longitud, con una separación de 3.48 m. Creado con la ayuda de Michael Heizer.

LA032

Nonsite, Oberhausen, Germany

No-lugar, Oberhausen, Alemania



Smithson, Robert

Oberhausen, Alemania 1968

© Colección Flick

At architect ecerumq

Instalación-intervención | Contenedores de acero, desechos metálicos, fotografías

Representación de un sitio a partir de la abstracción formal realizada con materiales propios.

N/A

Cinco recipientes de acero esmaltado que contienen desechos metálicos, 25 fotografías y lápiz sobre tarjeta fotocopiada de una zona industrial. Representación de un emplazamiento real a partir del concepto «no-lugar»; metáfora de un lugar que representa otro lugar al que no se asemeja.

LA033

Negative Board

Bordo Negativo



Oppenheim, Dennis

— *St. Francis, Maine, E.U.A 1968*

© Oppenheim

Fotografía a color

Intervención-performativa | Nieve, hielo.

Alteración de la estructura física de un sitio, de manera temporal, para causar nuevos recorridos.

N/A

Excavación de una zanja de 1.21 m de ancho y 30.48 m de longitud, sobre la superficie de hielo 0.91 m de espesor sobre el terreno natural. Se busca la sensación de sumergirse en la superficie terrestre, experimentar el lugar a partir de sus condiciones naturales y extremas.

LA037

Joint

Junta



Andre, Carl

—

*Windham College, Putney, 1968
Vermont, E.U.A*

© Andre

Fotografía B/N

Instalación-performática | Balas de heno

Empleo de materiales ajenos a la arquitectura del paisaje para producir elementos paisajísticos.

N/A

186 balas ordinarias de heno, 36 x 46 x 91 cm cada una, formadas en una longitud total de 176.8 m.

LA044

Five Conic Displacements

Cinco Desplazamientos Cónicos



Heizer, Michael

— *Coyote Dry Lake, Mojave Desert, 1969
California, E.U.A*

© Heizer

Fotografía color

Movimiento de tierras | Tierra

Traslado de materiales térreos dentro del lugar para configurar elementos arquitectónicos.

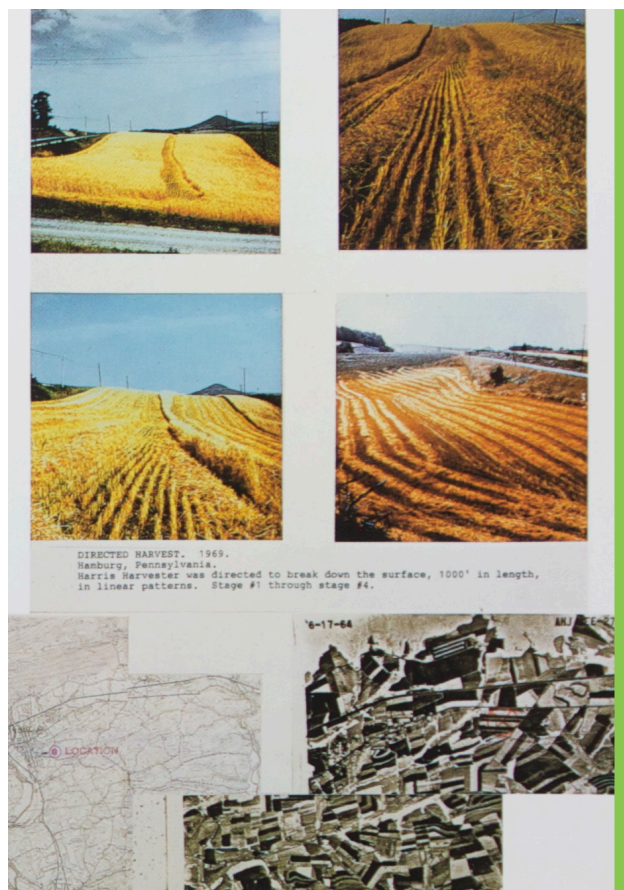
N/A

136 toneladas de tierra reordenadas en la cuenca de un lago desecado, 243.84 x 4.52 x 1.37 m.

LA048

Direct Harvest

Cosecha Directa



Oppenheim, Dennis

Hamburg, Pennsylvania 1969

© Oppenheim

Fotografía color/ Mapas

Intervención-performática | Campo, mapa, fotografía

Creación de patrones en terrenos naturales, para causar distintos ritmos visuales del paisaje.

N/A

Patrones lineales trazados con aradora de 304.8 m de longitud.

LA050

A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path

Un Trazo en el Bosque en Forma de Ángulo de 30° Atravesando el Camino



Dibbets, Jan

Ithaca, Nueva York 1969

© Dibbets

Fotografía B/N

Intervención | Hojarasca

Utilización de materiales «residuales» propios del lugar para potenciar la estética del paisaje.

N/A

Tal cual su nombre lo menciona, ésta pieza consiste en el trazo, con hojas secas, de un ángulo de 30 grados sobre el suelo del bosque de Ithaca. La toma presentada en la fotografía, produce un juego visual respecto a la percepción del sitio.

LA053

Wrapped Coast

Costa Envuelta



Christo & Jeanne-Claude

Little Bay, Australia 1969

© Harry Shunk

Fotografía color

Intervención-instalación | Textil plástico, cable de polipropileno

Envoltura de elementos naturales del paisaje para subrayarlos y darles mayor carácter estético.

N/A

2,400 m de línea de costa cubiertos con 92,900 m² de tejido antierosión y 56 km de cable de polipropileno.

LA054

Double Negative

Negativo Doble



Heizer, Michael

— *Mormon Mesa, Overton, Nevada, 1969-1970*
E.U.A

© Gianfranco Gorgoni, Sygma

Fotografía color

Movimiento de tierras | Arenisca

Excavación y traslado de materiales térreos del lugar para configurar elementos arquitectónicos.

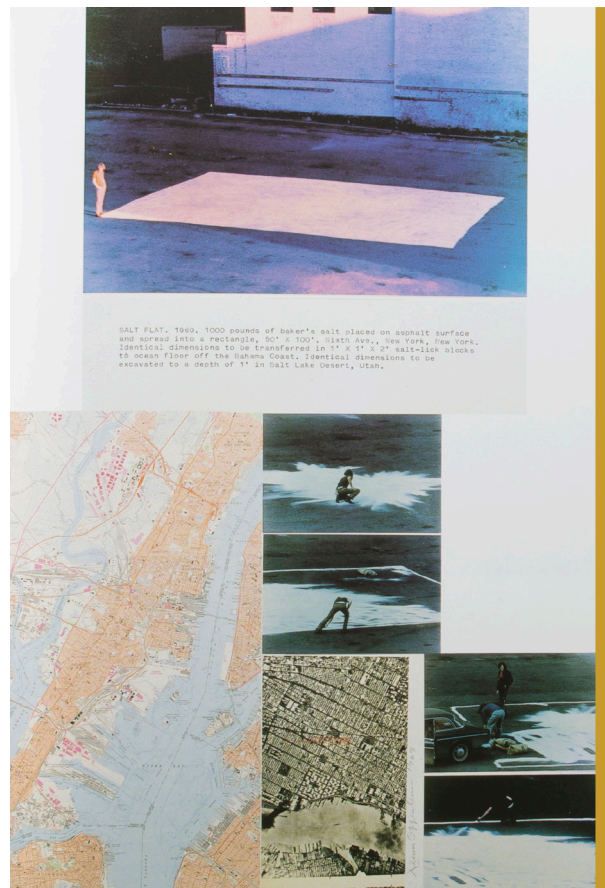
Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California.

Dos zanjas de 200 y 100 m de largo creadas a partir de la excavación de 244,800 toneladas de arenisca y tiolita excavadas y trasplantadas.

LA057

Salt Flat

Piso de Sal



Oppenheim, Dennis

Sixth Avenue, Nueva York 1969

© Oppenheim

Fotografía color/ Mapas

Instalación-performática | Sal, mapa, fotografía aérea

Colocación de materiales minerales que generen narrativas contrastantes con lugares urbanos.

N/A

1000 libras de sal refinada colocada sobre asfalto y esparcidas en un rectángulo de 15.24 x 30.48 m.

LA058

Threaded Calabash

Calabazas Ensartadas



Hutchinson, Peter

Tobago, Antillas 1969

© Hutchinson

Fotografía color subacuática

Instalación | Calabazas, cuerda, fotografía subacuática a color

Intervención en paisajes subacuáticos. Empleo de objetos diversos para crear nuevas narrativas del lugar.

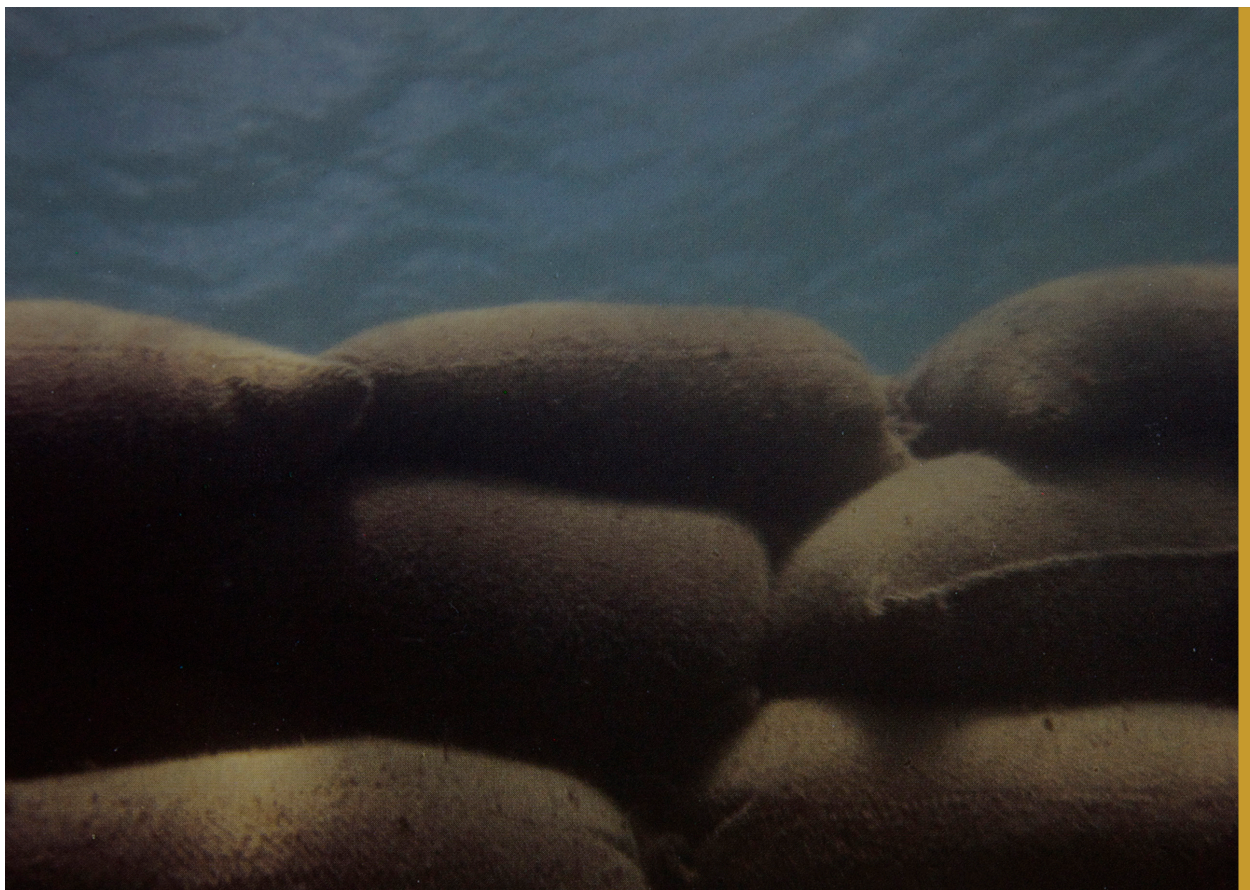
Ocean Projects: Hutchinson and Oppenheim exhibition, New York, Museum Of Modern Art.

Cinco calabazas ensartadas en una cuerda de 3.5 m de longitud atada a un coral a 12 m de profundidad en el mar. La obra denota cierta intención irónica, ya que el título alude a la cáscara de las calabazas, lo cual fue lo único que quedó de la obra después de un tiempo. Muestra del avance tecnológico en la fotografía.

LA059

Underwater Dam

Dique Subacuático



Hutchinson, Peter

Tobago, Antillas 1969

© Hutchinson

Fotografía subacuática a color

Instalación | Arena, costales

Integración de elementos naturales en contenedores para crear nuevos paisaje subacuáticos.

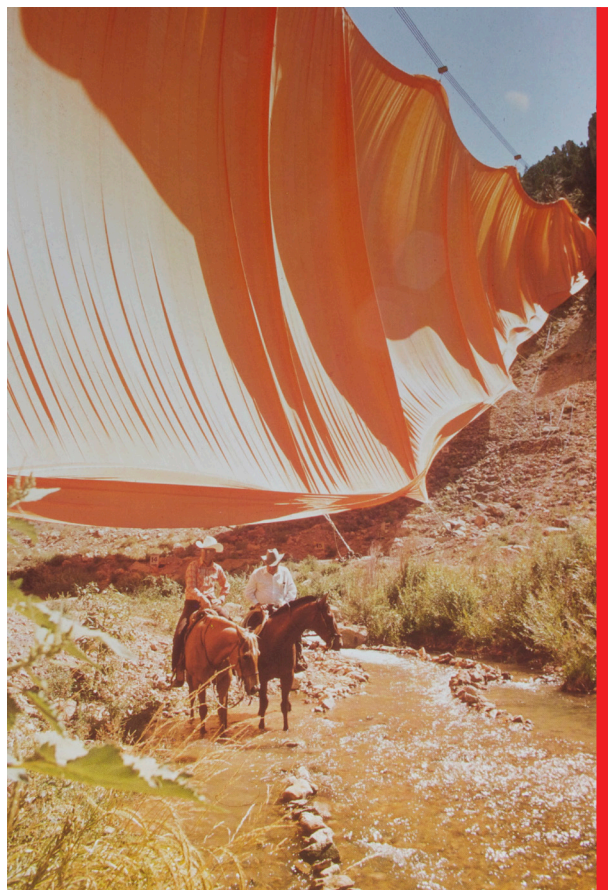
Ocean Projects: Hutchinson and Oppenheim exhibition, New York, Museum Of Modern Art.

Sacos de arena que forman una presa en un desfiladero submarino a tres metros de profundidad. Esta instalación temporal subacuática, busca hacer evidente el avance de la tecnología en la fotografía, por un lado que es a color, y por otro, que se puede realizar bajo el agua.

LA063

Valley Curtain

Cortina en el Valle



Christo & Jeanne-Claude

— *Grand Hogback, Rifle, Colorado 1970-1972*

© Christo

Fotografía color/ Maqueta

Instalación | Tela nylon naranja, cables metálicos

Colocación de elementos plásticos contrastantes en el paisaje para potenciar sus características.

N/A

Cortinaje de 12,780 m² de tela de nylon color naranja, de 381 m de ancho, 111 m de alto y 55.5 m en el centro, montado sobre 27 cables. La intencionalidad de la pieza es la de causar armonía con el paisaje cultural desértico a través de la cortina que evoca el color rojizo que lo caracteriza.

LA068

Spiral Jetty

Muelle Espiral



Smithson, Robert

— *Rozel Point, Great Salt Lake, 1970
Utah, E.U.A*

© Gianfranco Gorgoni, Sygma

Fotografía color/ Vídeo color

Intervención-istalación | Rocas, tierra, minerales y agua

Manipulación del lugar para evocar su propia presencia a través de una nueva configuración.

N/A

6,783 toneladas de roca, tierra, escombros, cantos rodados, cristales de sal, algas, agua, mezclados y dispuestos en una línea espiral de 450 m con una anchura de 4.5 m.

LA069

Star Axis

Eje Estelar



Ross, Charles

—

Chupinas Mesa, Nuevo México Desde 1971

© Ross , 1988

Fotografía color

Construcción *in situ* | Tierra, cemento

Empleo de arquitecturas paisajísticas para la contemplación de fenómenos de luz y del espacio exterior.

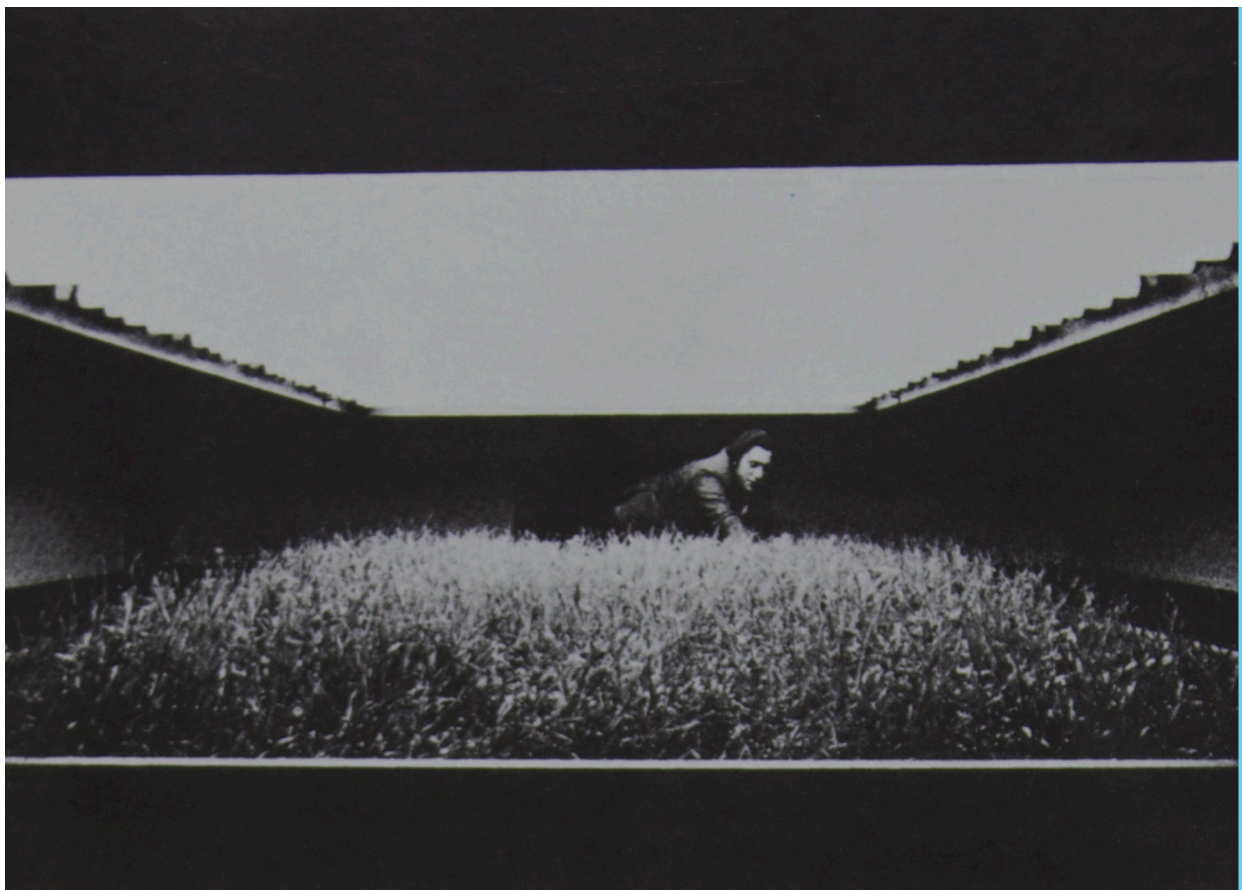
N/A

Localizado a 2,200 m de altura. Contraposición de la experiencia estética del espectro cromático a partir de la luz solar. En la construcción se ubican la Equatorial Chamber (Cámara Ecuatorial) y Solar Pyramid (Pirámide Solar).

LA074

Air, Earth, Water Interface

Interfase de Aire, Tierra, Agua



Harrison, Newton

N/A 1971

© Harrison

Fotografía B/N

Intervención

| Madera, tierra, agua, textura de pasto, lámpara incandescente y luz artificial

Evocación de un paisaje natural a través de su simulación dentro de un espacio arquitectónico.

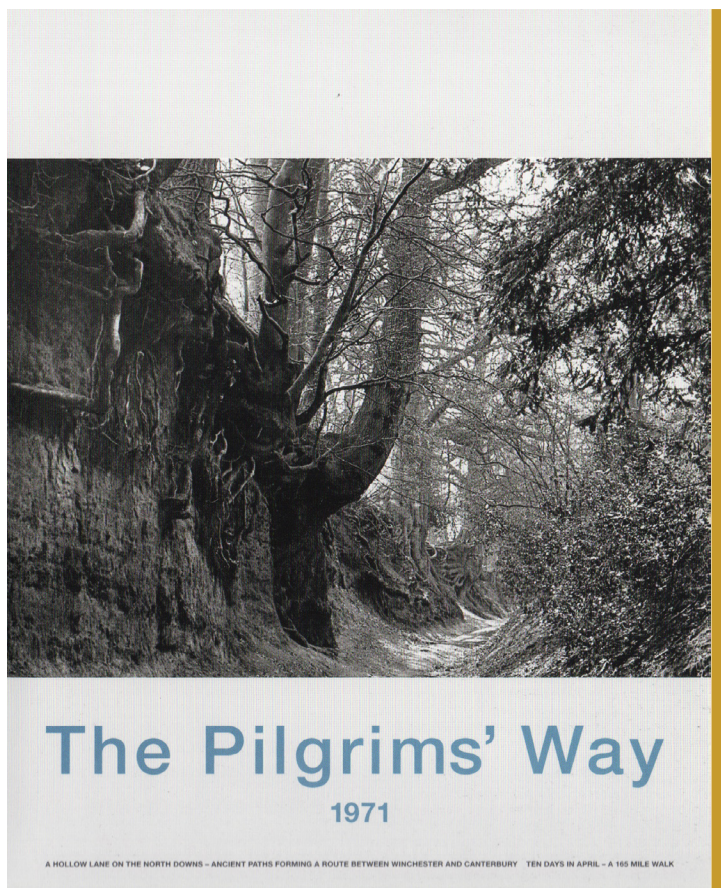
N/A

Construcción de un contenedor de madera de dimensiones 24.5 x 24.13 cm x 4.826 m, dentro de un espacio al interior de un edificio, en el cual se colocan los materiales para hacer crecer el pasto con luz artificial.

LA075

The Pilgrims' Way 1971

El Camino del Peregrino 1971



Fulton, Hamish

N/A 1971

© Fulton

Fotografía/ Vídeo

Happening-documentación | Recorrido

Exhibición y apreciación de los aspectos agrestes y monumentalidad del paisaje.

N/A

Fotografía pasajística y texto de dimensiones variables. La pieza, busca transmitir al espectador la sensación inhóspita que es vivida en el viaje, aunque ésta no es capaz de representar la experiencia total de la caminata.

LA079

Complex I, Complex II

Compleño I, Complejo II



Heizer, Michael

*Garden Valley, Nevada, 1972-1974
Netherlands*

© Heizer

Fotografía color

At architect ecerumq | Concreto, tierra

Construcción de arquitecturas imitativas al lugar a través de materiales semejantes a la naturaleza del sitio.

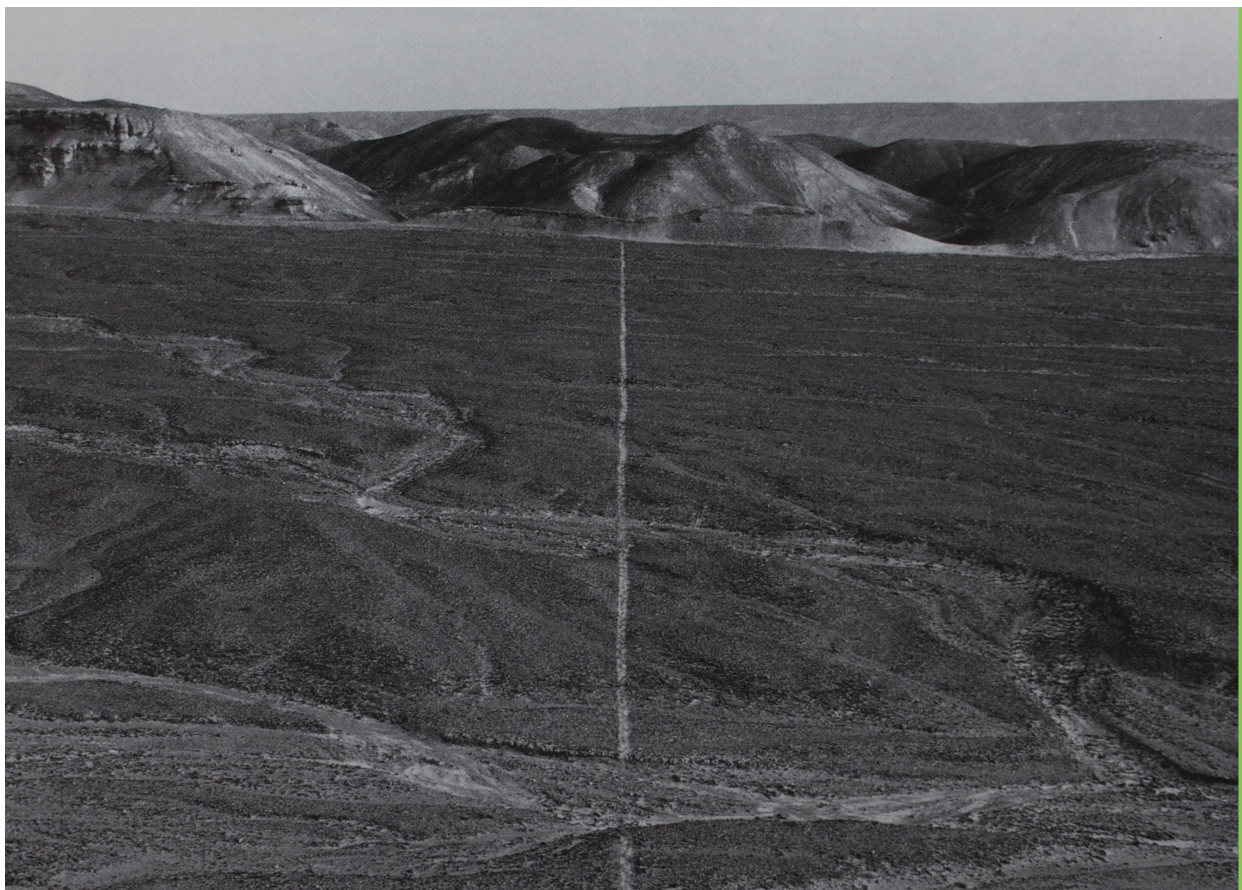
N/A

Concreto reforzado y tierra compactada, 7.16 x 42.68 x 33.53 m.

LA083

Walking Line in Peru

Línea de Camino en Perú



Long, Richard

Perú 1972

© Colección privada

Fotografía B/N

Intervención-performativa | Recorrido

Implementar al recorrido paisajístico como construcción físico-simbólica del territorio.

N/A

Fotografía de 81.91 x 111.76 cm. Impresión sobre el campo natural provocada por el paso repetido sobre el mismo tramo. El campo se visualiza dividido en dos por el supuesto eje que forma la huella sobre las hojas de hierba pisoteadas. Expresión de la concepción completa del mundo del artista a través de la naturaleza.

LA089

Sun Tunnels

Túneles Solares



Holt, Nancy

— *Great Basin Desert, Utah, E.U.A 1973-1976*

© Holt

Fotografía color

Instalación | Túneles de concreto

Introducción de elementos artificiales simples para crear arquitecturas multimodales en el paisaje.

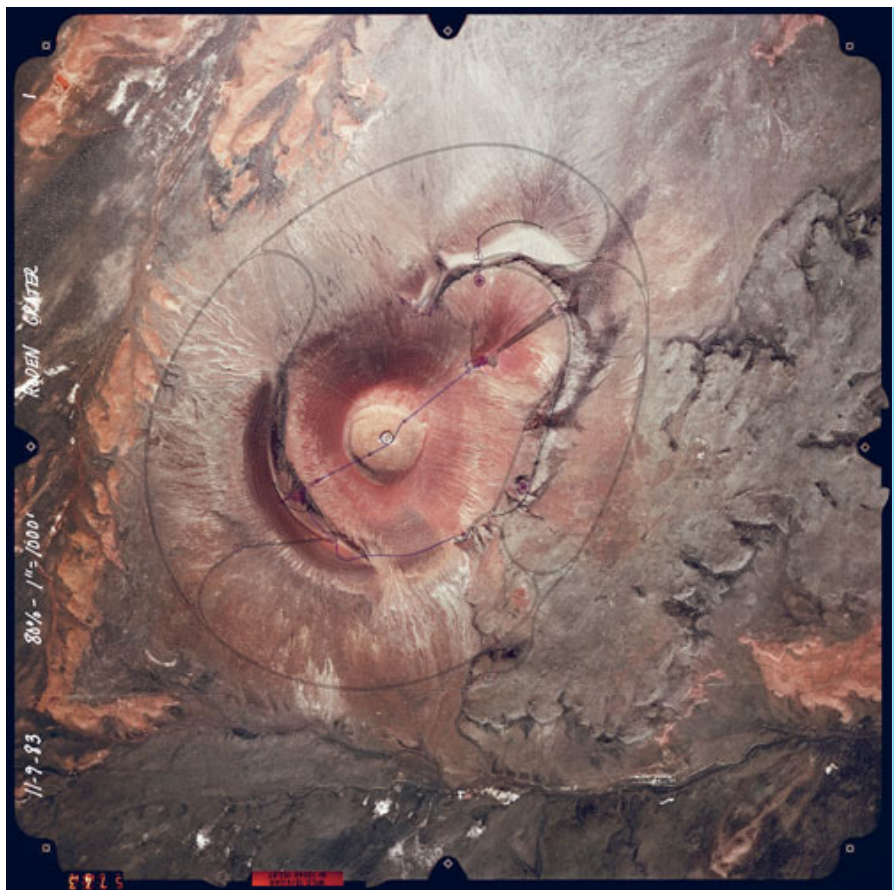
N/A

Cuatro túneles de concreto armado de 2.8 m de diámetro exterior y 2.5 m, al interior, de 5.5 m de longitud. Peso: 22 toneladas.

LA093

Roden Crater

Cráter Roden



Turell, James

Flagstaff, Arizona Desde 1974

© James Turell/ Dia Art Foundation, Nueva York

Fotografía

Construcción *in situ* | Concreto

Producción de diferentes niveles de visuales paisajísticas a partir de la creación de plataformas.

N/A

Cráter volcánico en un terreno de 400 km.

LA102
Steam
Vapor



Morris, Robert

N/A 1974

© Guggenheim Museum, New York

Fotografía color

Instalación | Rocas y madera de dimensiones variables, tierra, fuego y humo.

Experimentación con materiales en estado gaseoso para crear atmósferas arquitectónico-paisajísticas.

N/A

Esta es la segunda versión de este proyecto, en la que se muestra la emanación de múltiples fumarolas que brotan desde abajo de una cama de rocas rodeadas por madera. Los ciclos de la materia, y las características de la atmósfera son evidenciados a partir de la experimentación de los materiales en la obra.

LA104

Project for a Simple Network of Underground Wells and Tunnels

Proyecto para Huecos y Túneles Simples en la Red del Metro



Aycock, Alice

Merriewold West, Far Hills, 1975
Nueva Jersey

© Colección Aycock

Fotografía color

Construcción *in situ* | Cemento, madera, tierra

Aventurar al usuario a estados extremos dentro de un lugar como medio de autoconocimiento.

N/A

Construcción de 8.5 x 15 x 2.7 m. Entramado de pozos y túneles subterráneos de cemento. Crear en el espectador situaciones de estrés, angustia, pánico, claustrofobia, enfrentarse con el propio cuerpo al tiempo y espacio. La artista busca disolver los límites entre escultura y arquitectura.

LA108

Earth Woman

Mujer de Tierra



Pierce, James

—

Pratt Farm 1976-1977

© Pierce

Fotografía B/N

Intervención | Tierra, hierba

Creación de elementos arquitectónicos a partir de la transformación simple del territorio.

N/A

Montículo de tierra cubierto de hierba. Adaptación al paisaje, a las condiciones de la materia y del lugar. Producción de una imagen simbólica a la tierra.

LA111

Vertical Earth Kilometer

Kilómetro Vertical de Tierra



De María, Walter

—

Kassel, Hesse, Alemania 1977

© Nic Tenwiggenhorn/ Dia Center for the Arts

Fotografía color

Instalación | Barra de metal, arenisca

Subversión de la idea de un paisaje a partir de la reinterpretación de sus componentes.

Parque de Friedriensplatz, Kassel, Alemania.

Barra de metal de 997.79 m x 5.08 cm; placa de arenisca 2.01 m²; 17 toneladas de peso total. Obra encargada por Dia Center for the Arts, New York.

LA112

Three Downward Blows (Knuckle Marks)

Tres Golpes hacia Abajo (Marcas en Kunkle)



Oppenheim, Dennis

Lolo, Montana, E.U.A 1977

© Oppenheim

Fotografía color

Intervención-performance | Pólvora, fotografía color, mapas

Uso de la pólvora como espectáculo para configurar espacios arquitectónicos subterráneos en el paisaje.

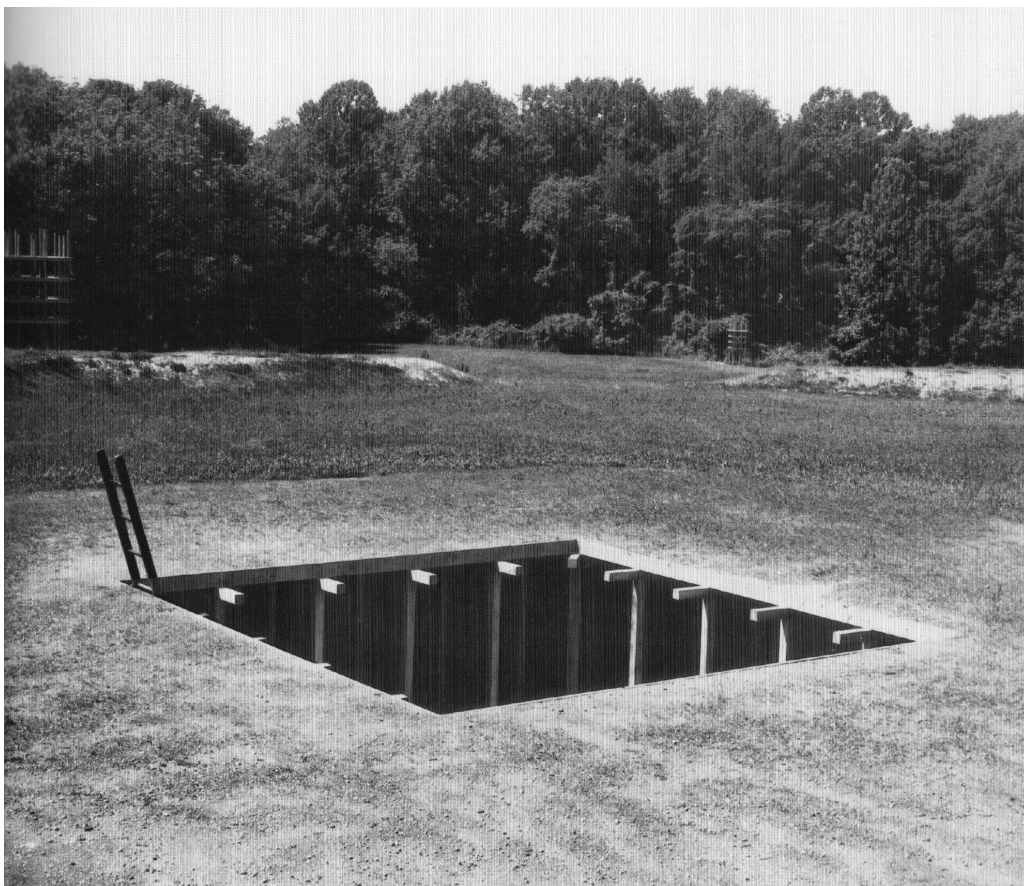
N/A

Explosiones subterráneas, de 1.5 a 2 m aprox. de profundidad. Cráteres provocados de 1.21, 1.82, 2.43, 3.05 y 3.66 m de diámetro. Documentado con fotografías y mapas, collage de 1.19 x 3.02 m.

LA115

Perimeters/ Pavilions/ Decoys

Perímetros/ Pavellones/ Señuelos



Miss, Mary

Nueva York, E.U.A. 1977-1978

© Miss

Fotografía B/N

Construcción *in situ* | Madera, tierra, acero,

Provocación de experiencias grotescas o feas en los usuarios a partir de las intervenciones paisajísticas.

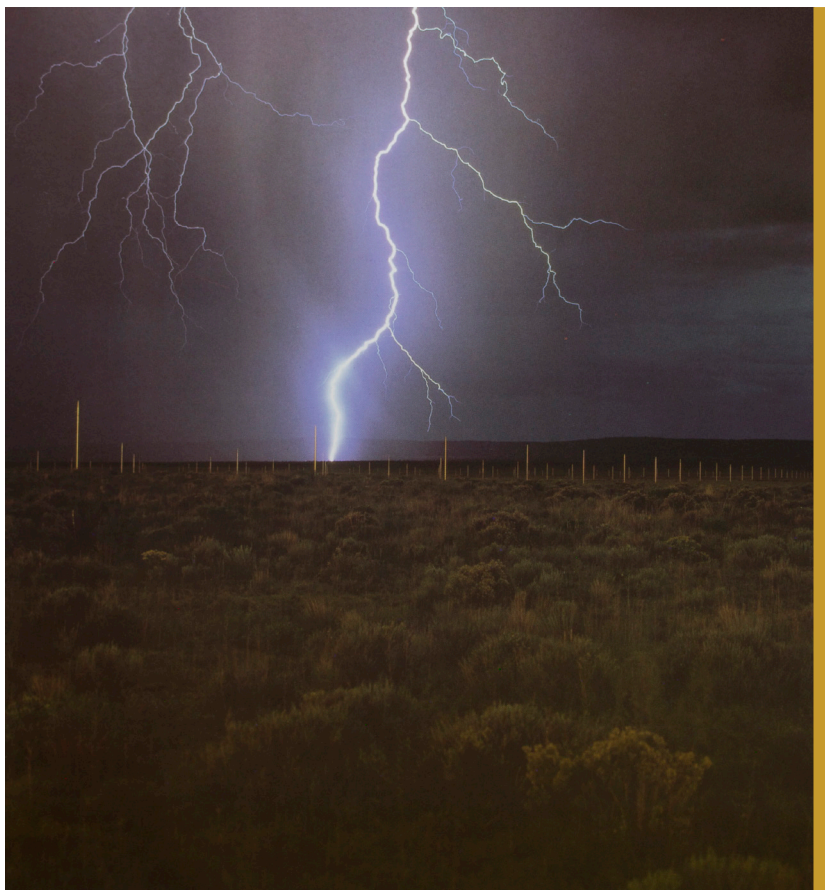
N/A

Excavación de 12 m², altura máxima 5.5 m; en un terreno de hierba de 1.6 ha. Integración de la topografía y la estructura características del lugar con los edificios; la obra obliga al espectador a recorrer el lugar, explorarlo y experimentar una serie de emociones que son evocadas por los mismo edificios como obstaculización y suspenso.

LA116

The Lightning Field

Campo de Relámpagos



De María, Walter

Nuevo México 1977

© De María

Fotografía color

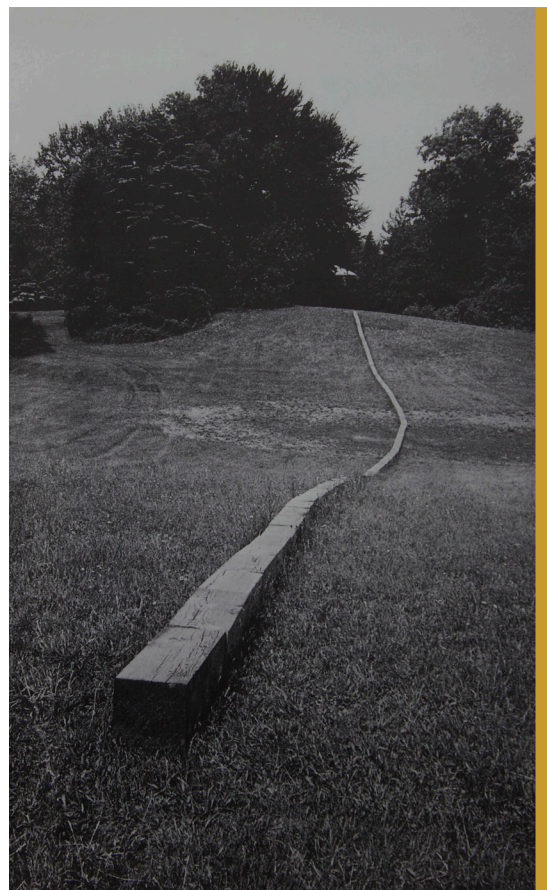
Instalación-performática | Postes metálicos

Exatación de la relación usuario-paisaje a partir de potenciar las cualidades físicas del lugar.

N/A

400 postes de acero inoxidable, superficie: 1.6 x 1 km, altura: 6.19 m, diámetro: 5cm. Evidenciar el escenario en el que constante aparecen tormentas eléctricas. Se atraen los rayos por medio de las puntas de los postes metálicos, que incluso captan los rayos solares antes del amanecer. Esto se torna en un espectáculo de índole artístico-natural.

LA119
Secant
Secante



Andre, Carl

Roslyn, Nueva York 1977

© Gianfranco Gorgoni

Fotografía B/N

Instalación | Vigas de madera

Creación de vehículos para el recorrido del lugar, propiciar variables en las visuales paisajísticas.

N/A

Mil vigas de madera de pino Douglas de 30.48 x 30.48 x 91.44 cm, colocadas para formar una línea de 91.44 m.

LA124

Mill Creek Canyon. Earthworks

Molino Arroyo Cañón. Movimiento de tierras



Bayer, Herbert

Kent, Washington 1979-1982

© Bayer

Fotografía B/N

Movimiento de tierras | Tierra, agua, pasto

Creación de elementos arquitectónicos a partir de la transformación simple del territorio.

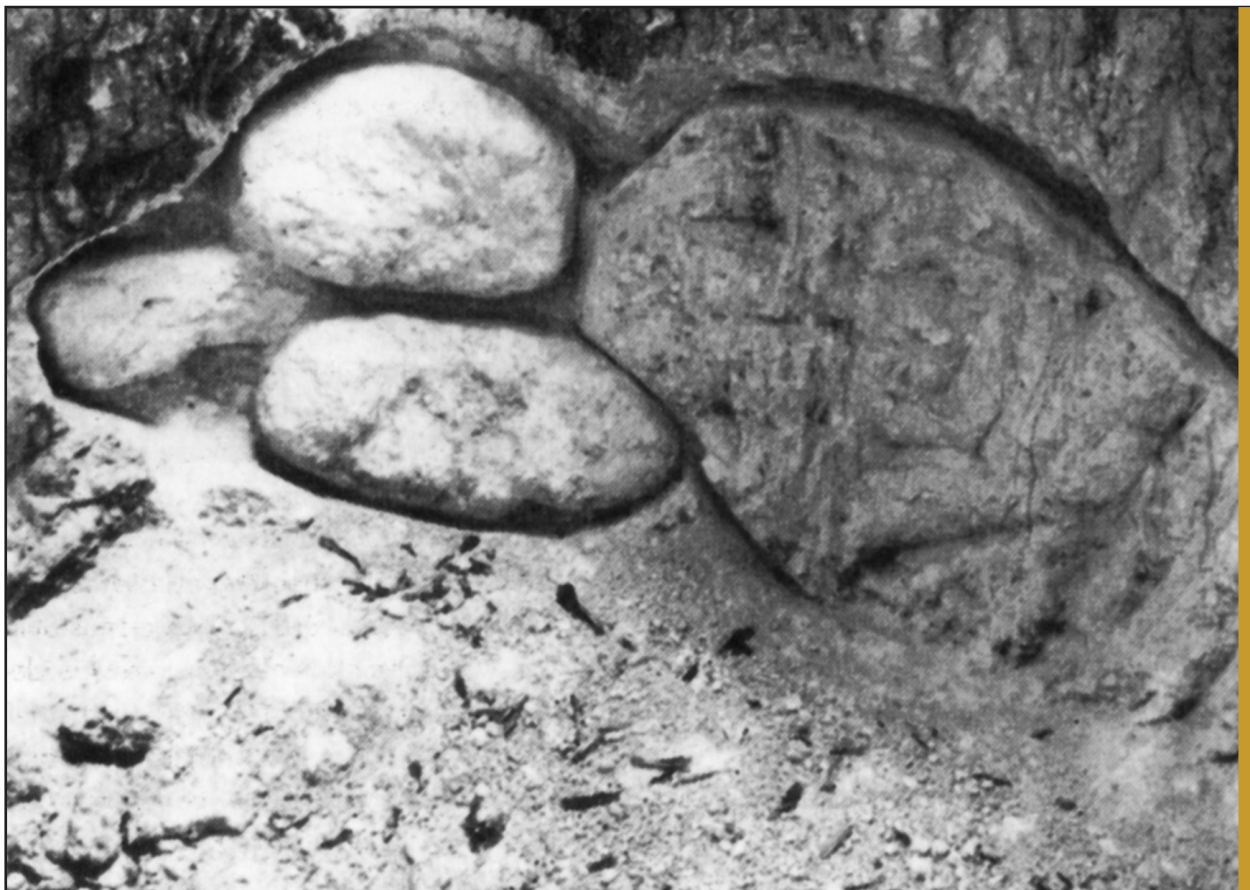
N/A

Cuatro montones de tierra cubiertos con pasto.

LA130

Escultura rupestre

Escultura rupestre



Mendieta, Ana

—

Jaruco, Cuba 1981

©

Fotografía

Intervención | Rocas

Génesis de una relación íntima entre el usuario y el territorio a través de la plástica paisajística.

N/A

Grabado sobre rocas .Representación de los órganos sexuales femeninos en el territorio.

LA132

Wheatfield - A Confrontation

Campo de Trigo - Una Confrontación



Denes, Agnes

Battery Park City Landfill, 1982
Nueva York

© Denes

Fotografía color

Instalación-performática | Semillas de trigo

Realización de proyectos paisajísticos que confronten la actual realidad ecológico-económica.

N/A

Trigo sembrado y cosechado en una superficie de 8,000 m². La pieza busca hacer pensar y reflexionar al espectador con respecto al uso de suelo, el respeto por el medio ambiente, los medios de producción, el comercio y la economía.

LA136

Effigy Tumuli

Túmulo Efigie



Heizer, Michael

—

Buffalo Rocks, Illinois, E.U.A. 1983-1985

© Buffalo Rock State Park/ Heizer

Fotografía color

Intervención | Tierra, pasto

Manipulación del terreno para provocar arquitecturas que evoquen el estado original del lugar.

Colección Búfalo Rock State Park, Buffalo, Illinois

5 montículos de tierra en forma de animales; medidas aproximadas: siluro 6 x 263 x 96 m, serpiente 3.6 x 706 x 30 m, rana 5.5 x 116 x 126 m, tortuga 5 x 222 x 119 m, chinche acuática 5 x 234 x 230 m. Alusión a los montículos funerarios y ceremoniales indios; recuperación del paisaje natural mediante esculturas que evocan la fauna endémica del lugar.

LA138

The Umbrellas Japan-USA

Las Sombrillas Japón-EUA



Christo & Jeanne-Claude

Ibaraki, Japón 1984-1991

© Wolfgang Volz/ Christo, 1991

Fotografía color

Instalación | Sombrillas azules y amarillas

Potenciar un paisaje a partir de la colocación temporal de elementos artificiales contrastantes.

N/A

3100 sombrillas octagonales de 5.94 m de altura con un diámetro de 8.68 m, instaladas sobre una línea de 19.31 km en Japón (134 azules) y otra de 25.75 km en USA (1760 amarillas). La instalación duró 19 días.

LA144

Thin ice / made over two days / welded with water from dripping ice / hollow inside

Hielo fino / hecho en dos días / soldado con el agua que gotea del hielo / hueco por dentro



Goldsworthy, Andy

— *Scaur Water, Penpont, 1987*
Dumfriesshire, Escocia, Reino Unido

© Goldsworthy

Fotografía color

Instalación | Hielo

Replanteamiento de la escala del paisaje a partir de su abstracción en elementos arquitectónicos.

N/A

Diversos volúmenes de formas geométricas elaborados con bloques de hielo encontrados en el lugar. La pieza busca volver a ver al mundo como en la infancia, a una menor escala y con todo el universo de detalles. Fotografía a color de 76 x 76 cm.

LA147

Untitled (Water and Art)

Sin Título (Agua y Arte)



Nils-Udo

— Islas de la Reunión, Océano Índico 1990

© Nils-Udo

Fotografía color

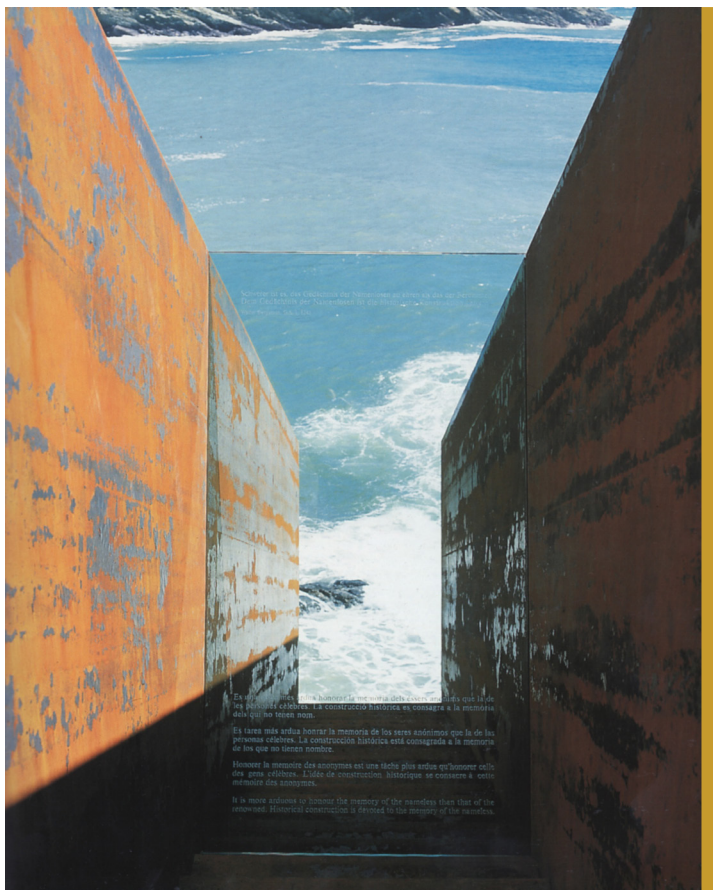
Instalación | Flores color lila, cuerda natural, agua dulce

Reemplazo de la vegetación local para crear elementos arquitectónicos contrastantes en el paisaje.

N/A

Colocación de alrededor de 10 docenas de flores de Correhuela, *Convolvulus althaeoides*, que forman una cama sobre una superficie acuática que es detenida por una cuerda. Se trata de una invitación al pequeño y acogedor mundo palustre, donde habitan especies de anfibios y plantas; reflexión sobre el hábitat natural, la armonía y belleza de éste.

LA148

Passagen - Homenaje a Walter Benjamin*Pasaje - Homenaje a Walter Benjamin**Karavan, Dani**Portbou, España 1990-1994*

© Karavan

Fotografía color

Instalación

| Acero, vidrio, olivo, tierra, viento y agua

Creación de narrativas paisajísticas a partir de la abstracción plástico-formal de los componentes de un lugar.

N/A

Narrativa que contiene la historia de la vida de Walter Benjamin, se vale de los recursos naturales y elementos existentes en el lugar, para covertir al paisaje en un escenario teatral de una tragedia humana. Monumento en memoria del pensador y crítico alemán y las víctimas del fascismo.

LA151

Niña Desnuda

Niña Desnuda



Nils-Udo

Bosque de Raimés 1993

© Nils-Udo

Fotografía color

Instalación | Fango, tierra, agua, pétalos de flores

Representación de la sexualidad humana a través del uso plástico de los materiales del lugar.

N/A

Escultura de figura humana infantil femenina colocada sobre la tierra entre los helechos, la «niña desnuda» pareciera emerger de entre las plantas, andando entre ellas y haciendo su aparición «natural», aunque impactante por su color rojo contrastante; las flores, símbolo de feminidad.

LA153

Elm Leaves

Hojas de Olmo



Goldsworthy, Andy

— Dumfriesshire, Poundridge, 1994
Escocia

© Goldsworthy

Fotografía color

Instalación-performática | Flores amarillas. Fotografía a color

Resalte de los ciclos del sitio a partir de la manipulación plástico-formal de sus componentes naturales.

N/A

El río fluye, avanza, abandona el lugar que toca a partir de su paso. Esta es la narrativa de la obra: la afluencia del agua es contrastada con el detenimiento visual que provoca una línea de flores amarillas colocadas sobre un pequeño dique natural conformado por rocas.

LA155

Wrapped Reichstag

Parlamento Envuelto



Christo & Jeanne-Claude

Berlín, Alemania 1995

© Wolfgang Volz/ Christo

Fotografía color

Intervención-instalación | Tela y cable

Envoltura temporal de elementos arquitectónicos como narrativa simbólica de un paisaje.

N/A

Envoltura del Parlamento alemán con 100,000 m² de tela de propileno con acabado de aluminio y alrededor de 16 km de cable del mismo material, durante catorce días. Simbolización de la democracia alemana.

Curriculum vitæ

Norma Alicia González Escamilla (Puebla, México; 20 de agosto de 1980). Arquitecta por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2009), especialista en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines por la UAM-Azcapotzalco (2011) con beca CONACYT, y candidata a maestra en la misma línea de investigación con la tesis *Aproximaciones entre Arte y Arquitectura de Paisaje: el Land Art* (2014).

Ha colaborado en algunos estudios de arquitectura y diseño, como son ACROSA en Puebla (2005-2006), Duarte Aznar Arquitectos (2007) en Mérida, Yucatán, y Neezo (desde 2013) entre la Ciudad de México y Mississauga, Canadá. Dentro de su obra independiente resalta la *Casa E3.5* (2005). Ha desarrollado varios proyectos conceptuales, principalmente de vivienda unifamiliar y espacios culturales. También ha incursionado en el diseño de mobiliario en el perfil del «ecodiseño», donde resalta la *Serie PET-360*, inspirada en patrones de vegetación. Participó en el concurso de mobiliario urbano «México Diseña 2010», con la *Serie C&D*, basada en el concepto del *papel picado* de la cultura mexicana y el *origami* japonés.

Su formación en el ámbito artístico se encuentra en constante desarrollo. Esta le permite explorar problemáticas de su particular interés relacionadas con el espacio público, las ciudades y el ciudadano, el «saber habitar», y algunas otras inherentes a la construcción simbólica y física del territorio; esto a través de la música, el dibujo, la pintura, la escultura, la instalación, la performática, el vídeo y el cine. En la actualidad está dedicada a la producción de sus proyectos artísticos de modo independiente y en colaboración, dentro de los cuales investiga también los límites complementarios entre el arte y la arquitectura. Participó en la exposición «Territorios Múltiples», con la pieza *Fragmentos de Belleza a-TEMP*, en ATEA, abril y mayo de 2014.

Se considera a sí misma como «an-arquitecta», ya que su trabajo está basado en realizar una arquitectura que puede prescindir de la construcción física, en donde el concepto y el discurso son fundamentales. Su enfoque está en investigar los fenómenos de las urbes desde plataformas más flexibles, como el arte y los medios alternativos del mismo. De acuerdo a su experiencia personal y profesional, su visión es que «a través de las prácticas artísticas urbanas se pueden generar nuevos diálogos y narrativas que catalicen las acciones colectivas para impeler nuevos caminos de producir ciudad».

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Esta tesis se terminó de imprimir en julio de 2014[©]

La tipografía empleada en cuerpos de texto y titulares es Arial en todas sus variantes.

Este documento se encuentra impreso en papel bond Ultra White de 75 gr.

El software utilizado para la maquetación del presente documento es Microsoft Word[®], Adobe[®] Illustrator[®] CC, Adobe[®] InDesign[®] CC.

Para la edición del video de la presentación se utilizó Final Cut Pro[®].

La maquetación de las fichas de catálogo, a cargo del Dñdor. Editorial Miguel González Escamilla.

La corrección de estilo a cargo de la Mtra. en Trad. Cynthia Lerma Hernández.

Norma Alicia González Escamilla.

México, D.F. 2014[©]